

# 1920-30년대 연극비평연구

- 이론비평을 중심으로 -

양 승 국\*

<차례>

- |          |                     |
|----------|---------------------|
| 1. 머리말   | ① 연극본질론             |
| 2. 회곡론   | ② 연극의 기원과 형식에 대한 관심 |
| 1) 회곡원론  | 2) 무대예술론            |
| ① 회곡개론   | ① 연출론               |
| ② 회곡창작론  | ② 연기론               |
| 2) 리얼리즘론 | ③ 무대장치론 및 기타        |
| 3. 연극론   | 4. 결 론              |
| 1) 연극원론  |                     |

## 1. 머리말

그 동안 한국현대연극과 회곡에 대한 연구는 주로 극단의 활동을 중심으로 한 공연사의 정리와 회곡 작품의 내용분석을 중심으로 이루어져 왔다. 이에 따라 연극사와 회곡사를 위한 일차적인 자료정리의 성과는 어느 정도 이루어진 셈이 되겠지만, 여전히 비평사적인 접근은 거의 이루어지지 않고 있다. 최근 들어 연극비평에 대한 연구자의 관심이 증가함에 따라 약간의 연구 성과가 얻어지긴 하였으나 모두 단편적인 논의<sup>1)</sup>에 지나지 않는다. 필자는

\* 울산대 교수.

이 논문은 1993년도 한국학술진흥재단의 공모과제 연구비에 의하여 연구되었음  
1) 김성희, 「1930년대 연극론에 대하여」, 『한국연극학』, 1989.

「1920-30년대 연극운동론 연구」(서울대 박사학위논문, 1992.8)에서 처음으로 한국근대연극비평에 대해서 체계적이고 종합적인 분석과 정리를 시도하였으나, 연극비평 중에서 큰 줄기의 하나인 '연극운동론'에 대해서만 접근한 것이었다. 한국근대연극비평은 연극을 이 땅에 있게 하자는 운동적인 관심사에서 주로 언급되어 왔기 때문에 '연극운동론'이 그 중심을 이루는 것이 사실이며, 대부분의 비평들이 이 영역에 해당한다. 이에 따라 연극이나 희곡에 대한 원론적인 접근들은 당시에는 거의 이루어지지 못한 것도 또한 사실이다. 그럼에도 불구하고 이러한 이론적인 비평들을 살펴보는 것이야말로 당시의 연극인들의 이론적인 수준을 가장 잘 가늠해 볼 수 있는 시금석이 되는 것이어서, 다양한 방향의 연극비평 속에서 가장 핵심적인 의미를 지니는 것이라고 할 수 있다.

한국근대연극비평은 그 주제에 따라, 연극운동론과 이론비평 외에도, 극단의 활동을 중심으로 서술한 공연비평, 희곡 작품론과 극작가론, 해외연극과 희곡에 대한 소개 등으로 크게 대별할 수 있다. 이 중 공연비평은 주로 연극운동론과 결부되어 있으며, 작품론은 다른 장르의 작품들에 대한 월평의 형식 속에서 가끔씩 부분적으로 언급될 뿐<sup>2)</sup>이며 작가론은 유치진에 대

신아영, 「1930년대 전반기 연극론 연구」, 『한국극예술연구』 1, 1991.3  
 양승국, 「1930년대 연극대중화론에 대한 고찰」, 『관악어문연구』, 1988.12.  
 ———, 「1920년대 신파극신극논쟁 연구」, 『한국극예술연구』 2, 1992.3.  
 ———, 「1930년대 유치진의 연극비평연구」, 『한국극예술연구』 3, 1993.3.

2) 이 중 주목할 만한 언급들로는 다음과 같은 것이 있다.

金井鎮, 「脚本을 考選하고」, 『개벽』 3, 1924.7.  
 全武吉, 「九十月 創作評」, 『조선일보』, 1931.10.27.  
 咸大勳, 「數曲選後感」, 『조선일보』, 1933.1.2.  
 尹白南, 「懸賞數曲選後感」, 『중앙일보』, 1933.1.9.  
 白鐵, 「新春文藝評」, 『신동아』, 1933.3.  
 柳致眞, 「新春數曲界와 그 收穫」, 『조선일보』, 1933.4.28.  
 金幽影, 「한 개의 自由主義 作品 - 文藝時評」, 『조선일보』, 1933.10.7.  
 白鐵, 「現實의 이면서 現實性을 일흔 作品」, 『조선중앙일보』, 1933.11.19-20.  
 ———, 「創作時評」, 『조선중앙일보』, 1933.11.21.  
 ———, 「1933년 創作界 總決算」, 『조선중앙일보』, 1934.1.5.  
 柳致眞, 「지난 一年間의 朝鮮演劇界 總決算-특히 數曲을 中心으로」, 『조선일보』, 1935.12.14-17.

한 약간의 논의<sup>3)</sup> 외에는 주목할 것이 없다. 해외연극과 희곡에 대한 연구는 최근 독립적인 저서<sup>4)</sup>로 간행될 만큼 광범위한 주제이며 이는 비교연극학 내지는 번역문학적인 관점의 연구과제인 만큼 본고의 연구범위를 넘어선다. 이에 따라 본고에서는 1920-30년대의 연극비평 중에서 주로 희곡과 연극에 대한 이론적인 비평문들을 모아 그 내용을 분석하고 이들의 수준과 연극사적 의미를 점검해 보고자 한다. 그 대상은 주로 희곡원론과 희곡창작론, 연극본질론과 연극의 요소들 즉 연출, 배우, 무대장치 등에 대한 언급들로 한정한다.<sup>5)</sup>

## 2. 희곡론

### 1) 희곡원론

#### ① 희곡개론

희곡의 본질, 특성, 성격 등을 문제삼는 원론적인 논의들은 한국근대연극비평사에서 거의 발견되지 않는다. 오히려 연극론에 대한 원론적인 접근 속에서 희곡과 연극과의 관계가 부분적으로 언급되고 있는 것이 일반적인 실상이다. 그러한 점에서 玄哲이 남긴 「희곡의 개요」는 ‘藝術座’ 시절의 강의 노트를 전사한 것<sup>6)</sup>이라는 평가에도 불구하고, 최초이자 본격적인 희곡개론이라는 의의를 지닌다.

이 글은 「소설개요」에 이어 문학강의의 연속선상에 놓이는 것으로, 玄哲

- 
- 3) 이광래, 「유치진론」, 『풍림』 4, 1937.3.  
 임 화, 「극작가 유치진론, 현실의 빈곤과 작가의 비극」, 『동아일보』, 1938.3.1-2.
- 4) 신정옥, 『한국신극과 서양연극』, 새문사, 1994.
- 5) 이 밖에 연극론과 관련된 논의들로 아동극론과 라디오드라마론이 있다. 원래 이 평론들도 본고의 한 節로 취급하려 하였으나 성격상 다른 글들과 변별되며 논문의 분량상 분리하는 것이 자연스러워 『人文論叢』 8(울산대인문과학연구소, 1995.6)에 독립적인 논문으로 발표하였다. 본고와 함께 읽어 주기 바란다.
- 6) 島崎藤村의 강의노트를 옮긴 것이라 한다. (김윤식, 『한국근대문예비평사연구』, 일지사, 1974. 504쪽)

이 귀국하자마자 『개벽』의 학예부장직을 맡게 되자 야심차게 연재한 기획물 중의 하나이다. 이 강의는 『개벽』 창간호부터 9호까지 총 9회에 걸쳐 연재된 것으로 그 전체의 구성은 다음과 같다.

- 1호(1920.6) 小說概要
- 2호(1920.7) 小說概要(續)
- 3호(1920.8) 玄堂獨呖 第二說 小說研究法
- 4호(1920.9) 玄堂獨呖 第三說 小說研究法(續)
- 5호(1920.11) 玄堂獨呖 第四說 戲曲의 概要
- 6호(1920.12) 玄堂獨呖 第四號 戲曲의 概要(續)
- 7호(1921.1) 玄堂獨呖 第四說 戲曲의 概要(續)
- 8호(1921.2) 玄堂獨呖 第五說 文學에 表現되는 感情
- 9호(1921.3) 玄堂獨呖 第五號 文學에 表現되는 感情(續)

이를 보면 2회까지는 ‘소설개요’라 하여 평범한 제목을 사용하였다가 3회부터는 ‘현당독폐(玄堂獨呖)’라 하는 제법 선구자적인 자신감의 표현을 볼 수 있다. ‘玄堂’은 玄哲의 호로서 이 이후에도 「玄堂劇談」이라는 자신만한 연극론을 연재하여 소위 ‘신과극신극논쟁’<sup>7)</sup>을 야기하고 있는 것을 보아 이 ‘현당’은 위의 글을 연재하는 필명 ‘曉鍾生’보다도 훨씬 대가적인 명명법임을 짐작할 수 있다. 현철 자신이 이론 문예학적 성취와 자신감의 표현으로서 ‘현당’이라는 호를 사용하면서 게다가 ‘현당이 홀로 짓는다’라는 다소 상스러운 표현까지 구사하고 있는 것은 그만큼 자신만의 선구자 연하는 과장적인 제스처가 담겨 있는 것으로 보아야 한다.<sup>8)</sup> ‘소설개요’는

7) 이에 대해서는 참고 「1920년대 신과극신극논쟁 연구」, 『한국극예술연구』 2, 1992.3. 참조.

8) 현철은 『개벽』 3호에서 ‘玄堂獨呖’라는 제목을 붙이게 된 이유를 다음과 같이 설명하고 있다.

이番에는 玄堂獨呖라는 題目下에서 이미 作定한 小說 戲曲外에도 여러가지, 假令 一例를 들어 말하면-詩-評論-思想-等 모든 文學에 關한 問題만 골라 先人의 所說을 概要만 따서 頁數를 繼續하라고 한다. 그리하면 題目이 따로 떨어진 小說概要 戲曲概要 이리한 것으로 進行하면 頁數를 繼續하는데는 多少의 不便이 있다. 그리함으로 不可不 統一한

누구나 말할 수 있지만 ‘소설연구법’과 ‘희곡의 개요’ 등에 대해서는 자신만이 말할 수 있으며, 이에 대해서 아무도 귀 기울이지 않아도 상관하지 않는다는 식의 선구자적 의식을 바탕으로 그렇게 현철에 의해서 희곡개론이 처음 씌어진 것이다.

위의 연재물의 첫회의 서두에는 다음과 같은 안내문이 붙어 있다.

이에 講述하는 小說概要는 筆者가 東京 藝術座 演劇學校에서 受業한 筆記를 根柢하여 曾往에 演藝講習所의 速成教科書로 가장 簡單히 編述한 바이라 其後 不得已한 事故를 因하여 該講習所는 繼續되지 못하고 中止中이나 挽近以來로 各新聞雜誌에 小說 或 戲曲의 創作과 翻譯이 間間 揭載됨을 見하매 그 大多數는 小說과 脚本의 如何한 것을 理解치 못하고 妄作誤譯이 甚히 많은지라 今에 小說概要로부터 小說研究法 脚本概要 及 脚本研究法을 順次記載코자 하노니 余의 此學가 半島靑年으로 文藝를 嗜好하는 諸彦의 一助가 되면 述者의 榮光일가 하노라)

題目이 잇서야 必要하겠다. 그 統括할 題目에는 여러 가지 조흔 題目이 만타 假令 文學의 概要-文學의 入門-文學의 諸問題-文學의 要件- 이러한 題目이 업지는 안이하나 元來 雜誌는 教科書나 講義錄과는 달르지 안이한가. 그러면 多少의 讀書上 趣味라고 하는 것도 沒却할 수 업고 滑稽味도 拋棄할 수 업다. 이러한 意味下에서 여러가지로 생각한 結果 辱되고도 고약한 玄堂獨吠라는 問題를 어더내었다.(124쪽)

이를 보면 현철은 문학 전반에 걸친 강의록을 연재하고자 하면서 잡지에 알맞는 제목으로 ‘玄堂獨吠’를 골라낸 것임을 알 수 있다. 그리고 계속하여 그는 그 의미에 대해서는 ‘어두운 집에서 홀로 짓다’는 식으로 해석하고 있는데, ‘현당이 홀로 짓다’를 ‘어두운 집에서 홀로 짓다’로 돌려낸 것도 재미있는 발상이지만, 실상 이것은 훨씬 더 자부심이 강한 반어적인 표현임은 다음과 같은 자신의 뜻풀이에서 잘 알 수 있다.

소리는 개소리나 정말 개인지 무엇인지 알 수 업다. 玄堂에서 지즈니 어두워 仔細이 보이지 안이한다. 이 개소리도 여럿이 지즈면 밤中 가튼 때는 安眠妨害도 되겠지마는 혼자 지즈니 것처럼 安眠妨害될 것도 업다. 그러나 소리가 정말 개소리인지 무엇인지 어두운 집에 있스니 똑독이 보이지 아니 하는 것이 자못 遺憾이다. 村兩班의 語調로 速히 開明發達을 하여 이 어두운 玄堂에도 電燈이나 까스불을 켜 때까지 未知의 疑問으로 두어 둡시다. 曠鍾生이 讀者諸氏에게 百拜로 伏乞하는 바이다.(125쪽)

이를 보면 당시 한국의 현실이 ‘玄堂’이 되고 이는 곧 무지몽매한 우리 민중의 문화적 수준을 지적하는 것에 다름이 아니다. 현철의 표현에 따르자면 자신이 지껄이는 것이 개소리인지 아닌지도 구별 못하는 민중의 수준이 한탄스러울뿐인 것이다.

9) 『개벽』 1, 1920.6. 131쪽.

위와 같은 표현에서 알 수 있는 것은, 연재물의 내용이 현철 자신이 ‘예술좌’의 연극학교에서 수업받은 그대로라는 것을 당당하게 내세우고 있으며, 소설과 희곡을 혼동하는 대다수를 위하여 손수 가르침을 베풀고자 한다는 선구자적 의식이다. 현철이 ‘예술좌’에서 수업했다는 것을 표나게 자랑하고 다녔다는 점은 이미 밝혀진 사실<sup>10)</sup>인데 그보다도 여기에서 주목할 점은 소설을 언급하면서 그 상대적 장르로 희곡을 비교하고 있다는 점이다.

「소설개요」 본문은 다음과 같이 시작하고 있다.

「小説은 엇더케 지을가」 大概 우리 人類에는 그 心中에 여러가지 動機가 있스니 첫째는 自己의 느끼는 바를 生覺하는 바를 發表하고자 하는 動機가 있고 둘째는 自己의 聞見하는 바를 外界의 事物을 幾分間이라도 表現하고자 하는 動機가 있스며 셋째는 自己와 同一한 여러가지 思想感情을 包含하고 外界에서 행동하는 人物을 그 마음과 가티 描寫하라는 動機가 있는 것이다. 이러한 第一動機로부터 表現하는 것이 敘情詩요 第二의 動機로부터 表現하는 것이 敘事詩며 第三의 動機로부터 表現되는 것이 劇曲과 小說이라.<sup>11)</sup>

윗글에 의하면 희곡과 소설은 외부 세계를 묘사하려는 동기에서 표현된다는 점에서 공통점을 지닌다. 이러한 언급은 마치 대서사양식과 극양식이 외연적 총체성을 묘사한다는 점에서 공통점을 지닌다는 루카치의 지적<sup>12)</sup>을 연상시키기도 하지만, 동시에 서사시와 소설을 서로 다른 차원에서 위치시킴으로써 해서 요령 부득이 되고 만다. 문제는 위와 같은 견해가 타당한가, 현철이 누구의 견해를 받아들여 위와 같은 주장을 하고 있는냐가 아니라, 그의 서술 태도상의 희곡에 대한 강조점에 놓인다. 위의 첫회 안내문과 「소설개요」의 첫머리를 보면 모든 서술은 희곡에 대한 이해를 바로하기를 바라는 일관된 희망에서 비롯된 표현임을 미루어 짐작할 수 있게 해 준다.

10) 줄고, 윗글 참조.

11) 『개벽』 1, 1920.6. 131쪽.

12) G. Lukács, *The Historical Novel*, Penguin, 1976. p.103.

‘소설은 엇더케 지을가’를 알기 위해서는 소설과 희곡을 분간하여 그 개요를 안 뒤에 그 연구법을 알아야 가능하다고 하는 현철의 논리는 계속하여 ‘小説과 戲曲의 相異한 점’의 항목으로 이어져서 소설이 희곡에 비해 무엇이 어떻게 다른가 하는 점을 다음과 같이 설명하고 있다.

戲曲과 小説을 比較하면 戲曲은 綜合美術이나 小説은 不然하니 卽 戲曲은 脚本과 俳優의 몸짓(動作)과 大事(科白) 及 舞臺의 背景과 또는 樂音의 聲과 가튼 여러가지 物種의 美가 集合하여 作成된 美術이지만은 小説은 本文뿐이요 戲曲과 가튼 俳優라던지 舞臺라던지 或은 樂聲과 가튼 副美術이 업는 것이라 그러면 小説이 此等 戲曲의 副美術에서 맞는 여러 가지 拘束과 制限을 떠나 極히 自由로운 變化의 豊富한 箇所가 滿은 戲曲과 가튼 俳優와 舞臺의 背景 등으로 近景을 躍動케 하는 점은 업슬지언정 그 屈曲의 自在한 點은 또한 可觀할 것이 滿은 것이라 이리함으로 戲曲을 著述할 때에는 多數의 格式과 規程이 잇스나 小説은 이와 가튼 苟且한 折裁가 업슴으로 任意로 記現할 수가 잇스니 이러한 意味에서 生覺하면 小説은 一種의 簡易한 戲曲이라 戲場이 안이고 車中에서나 案上에서도 觀覽할 수 잇는 戲曲이라 할 수 잇스니 엇던 批評家가 小説을 가라쳐 袖珍戲曲Pocket Drama라 稱함도 無理가 안인 말이다.<sup>13)</sup>

위 논리에 따르자면 결국 소설은 희곡의 일종이자 포켓 드라마가 되고 만다. 위와 같이 소설을 희곡에 견주어 그 성격을 규정하는 방식이 바로 현철의 소설론이고, 이는 곧 희곡을 설명하기 위한 방식으로서의 소설의 개요가 되는 것이다.

소설이야말로 낭만주의 시대 이후 가장 중심적인 장르이자 재현적인 문학 적 산물이지만 1950년대까지만 하더라도 이러한 생각은 불가능했으며 제2차 세계대전 이후에야 비로소 소설이 문학교과 과정의 일부로 포함되기 시작하였다는 윌리스 마틴의 지적<sup>14)</sup>을 참고한다면 소설론을 희곡론에 기대어 서술하고 있는 현철의 방법은 지극히 자연스러운 것일 수도 있고 아마도 당시로

13) 『개벽』 위책, 132쪽.

14) 윌리스 마틴(김문현 역), 『소설 이론의 역사』, 현대소설사, 1991. 16쪽.

서 문학 수업을 받는 당연한 수순이었을지도 모른다. 이렇게 아리스토텔레스 시대부터 독립적인 이론체계를 지닌, 서양 문학의 중심 장르인 희곡을 통해서 문학수업을 받고, 그의 핵심인 연극수업의 혜택을 직접 입었다는 사실에 대한 자부심으로 가득찬 현철의 입장에서 볼때, 당시 한국의 희곡 창작 및 번역의 수준이 얼마나 저급한 것으로 비쳤을 것인지는 충분히 짐작할 수 있는 일이다. 그렇기 때문에 그는 『개벽』 창간호부터 본보기로 뚜르게네프의 소설을 楠山正雄이 각색한 5막의 희곡 <隔夜>를 위의 「玄堂獨吟」가 연재 되는 동안, 마찬가지로 총 9회에 걸쳐 번역 연재하고 있는 것이다. 이처럼 그의 소설의 개요와 희곡의 개요는 강의의 차원에서 발표되고 있기 때문에 개인적인 주의 주장이 비교적 선명히 드러나며 그 정도는 당연히 희곡을 다루면서 더욱 뚜렷해진다.

戯曲과 小説의 相異한 點은 戯曲이 小説과 달라 舞臺의 背景이 있고 俳優의 行演이라고 하는 것이 添附됨으로 이 二個의 條目下에서 附合되는 事件과 人物이 發走되는 것이다. 이러함으로 如何히 事件과 人物이 우리 人生에 眞理를 가졌더라도 舞臺라고 하는 特種의 場所를 忘却하고 俳優라고 하는 特殊行動에 附合이 되지 못하면 이는 곧 劇文學으로는 전혀 價値가 업는 바이다.

一例를 들면 現時 所謂 新派라 하는 것은 各種의 演題下에서 共通의 背景을 使用하여 場所의 觀念이 업고 科白을 臨時로 自作하여 表情과 動作이 前後가 矛盾되고 對話에 條理가 업서 統一과 係連이 업슴으로 性格의 表現이 업고 人物의 生脈이 업스니 이는 演劇이 아니고 遊戯에 不過한 것이다.<sup>15)</sup>

위에서 보는 것처럼 희곡이 무엇인가를 설명하면서도 현철의 논지는 당대 연극의 현실, 곧 신파극은 연극이 아니라는 것을 주장하는 데에 놓인다. 이러한 현철의 입장은 그가 일본의 ‘藝術座’에서 배운 자연주의적 연극관을 그대로 전사한 것이라고 볼 수 있는데, 이는 그가 희곡의 개요 첫머리에서 밝힌 대로 舞臺主務者와 看客에게 희곡이 어떠한 것인지를 알게 하는 데에

15) 『개벽』 5, 1920.11. 121-122쪽.

목적성이 있기 때문이다. 그의 관점에 따르자면 연극이란 문자, 음악, 회화, 조각, 건축 등의 5대 미술이 종합하여 구성된 것이므로<sup>16)</sup> 자신이 배운 서양의 근대극만이 연극일 뿐이다. 따라서 우리의 전통극은 처음부터 연극이 아니며, 창극이나 신파극도 마찬가지로 연극이 아니라는 것이다.

이러한 입장이 얼마나 타당한가의 문제보다는 현철은 바로 이러한 서양식의 무대 조건 하에서 만들어진 희곡만을 기준으로 하여 희곡의 개요를 설명하고 있다는 점이 더욱 중요하다. 그는 이러한 자신의 연극관에 따라 희곡의 개요를 크게, 첫째 소설과 희곡의 다른 점, 둘째 희곡의 구조, 셋째 극의 유형 및 기타 사항 등의 세 부분으로 나누어 설명하고 있다. 이 중 그가 가장 공을 들여 설명하고 있는 부분은 '희곡의 구조된 원리'로서 극의 구성단계를 설명하고 있는 부분이다. "衝突의 起因으로부터 事件이 漸漸 誤解되다가 어떠한 地境에 이르러서 衝突이 落着되는 것이 戲曲構造의 原理"<sup>17)</sup>라고 규정하면서 劇線(dramatic line)의 의미를 설명하고 있는데, 비교적 정확한 이해 수준을 보여 준다.

다시 말하면 어떠한 衝突이 이러나서 落着되기까지의 一絲線이라고도 할 만한 劇線이 있을 것이요 극 劇線에도 各各 相違한 色線이 있을 것은 勿論이다. 다시 말하면 그 衝突이 일어나는 바 最初의 事件을 說明하는 部分이 있을 것이요. 그 다음에는 次第로 色彩가 濃厚하여 事件의 進行이 極端에 이르는 부분이 있을 것이며 또 그 다음에는 極端에 達한 事件이 次次 解決되어 맞참내 常態로 돌아가는 部分도 업지 아니치 못할 것이니 이것이 究 最後의 事件의 終結되는 團結이라고 할 만한 部分이다. 이와 가티 劇線의 部分이 各各 自然히 幾段의 區別이 있을 것은 定한 일이다.<sup>18)</sup>

위와 같이 극선과 구성단계를 설명하고는 일반적으로 이러한 구성단계는

16) 이러한 입장이 극단적으로 나타난 글이 「玄堂劇談」(『조선일보』, 1921.1.21-4.21)으로 이로 말미암아 李基世와의 '신파극신극논쟁'을 야기시킨다. 이에 대해서는 줄고, 뒷글 참조.

17) 『개벽』 6, 1920.12. 69쪽.

18) 『개벽』, 위책, 같은 곳.

5부분으로 이루어지는 것이 보통이라고 부연한다. 이와 함께 5단이 5부분에 걸쳐 균등하게 구분되어 있는 것은 아니며, 또한 극의 막수에 관계 없이 5단계의 구성으로 이루어져야 한다고 덧붙이고 있어 구성단계에 대한 현철의 이해는 고전주의극의 단계를 넘어선 근대극 구성 원리에까지 이르는 높은 수준임을 알 수 있다.

그런데 이러한 구성단계에 대한 설명 중 특이한 점은 기존의 5단계설의 앞 부분에 한 단계를 추가하여 전체를 6단계로 설정하고 있다는 점이다. 5단계가 보통이라고 하면서도 다시 그 앞에 한 단계를 덧붙인 것은 무슨 의미일까. 그는 이 부분을 序幕이라고 지칭하고는 다음과 같이 설명하고 있다.

그러면 第一段의 部分을 劇의 序幕이라고 이름하는 것이니 이것을 영어로 Exposition이라 한다. 大概 劇을 보는 사람은 全體 이 劇에서 어떠한 人物이 나오는지 또 人物의 相互間에는 어떠한 關係를 맺고 있는지 어떠한 事件의 衝突이 發生되는지 첫째 이것을 알리라고 하는 것이다. 이것을 說明하고 이것을 明白히 알게 하도록 하는 것이 序幕의 큰 任務이다. 그러면 이 部分은 劇을 作코자 하는 이에게는 決코 疏忽이 取扱치 못할 重要한 大문이다. 그 整齊하는 方法이 고르지 못하거나 亂雜하게 된 것은 劇의 全體上에 크게 조치 못한 影響을 주는 것이니 적어도 劇文學을 研究하는 이는 크게 注意할 것이다. 그러면 이 序幕의 說明에 쓰는 手段과 方法은 여러가지가 있는 것이니 우리가 日本演劇을 볼 때에 往往히 淺黃幕을 치고 그 앞에서 劇의 主人公과는 그처럼 關係가 없는 人物 數名이 나와 그 對話로써 事件의 發生을 說明하는 것이 亦是 이 方法의 一種이다.<sup>19)</sup>

극의 구성단계를 5단계로 나누어서 설명하는 것은, 1886년 프라이트락(Gustav Freytag)이 『드라마의 기법 Die Technik des Dramas』에서 고전 비극의 구조를 분석하면서, 도입(Exposition), 상승(Steigerung), 정점(Hohepunkt), 하강(Fall), 파국(Katastrophe) 등의 5단계로 설명한 이후

19) 『개벽』, 위책, 70쪽.

일반적인 방법이 된 사항이다.<sup>20)</sup> 이러한 프라이탁의 용어를 영어로 옮기면서 exposition - rising action - crisis - falling action - catastrophe 등의 도식으로 설명하게 되었으며<sup>21)</sup> 이때 도입부를 다른 말로 introduction 이라고도 일컫는 것이어서 exposition과 introduction은 의미상 특별한 차이 점이 없는 용어이다.

그런데 현철은 이러한 극의 구성 단계를 ①서막(exposition) ②제2단(introduction) ③제3단(rising action) ④제4단(climax or turning point) ⑤제5단(fall) ⑥제6단(catastrophe) 으로 구분하면서 특별히 제1단은 서막이라고 하여 introduction과 구별하여 부르고 있는 것이다. 이것은 곧 서곡(prologue)을 극의 전면에 독립된 한 부분으로 설정하고자 하는 구성 방법인데, 이러한 설정은 그리이스 비극 이후에는 극의 통일성을 깨뜨리기 쉬운 구조적인 결함을 지닌 것이어서 프라이탁 자신도 이러한 설정에 대해서는 분명하게 비판적인 견해를 표명한 바 있다.<sup>22)</sup> 그럼에도 불구하고 현철은 2단에서부터 6단까지의 5단 구성에 특별히 서막을 추가하고 있는 것이다.

현철이 설명하고 있는 서막이란 극의 등장인물의 관계와 사건 전개 of 요인이 되는 극적 충돌의 요인을 미루어 짐작하게 해 주는 장치를 말한다. 이는 현대극의 구조에 있어서 前史(Vorgeschichte)를 의미하는 것으로서 일반적으로는 극의 도입부(exposition, introduction)에 자연스럽게 녹아 있어서 극의 통일성을 저해하지 않는 범위에서 관객에게 전달되어야 하는 것이며, 극의 줄거리의 진행에 따라 자연스럽게 드러나는 것이어서 굳이 도입부에 이러한 장치를 한꺼번에 집약시켜 제시할 필요는 없는 것이다.

그런데 현철은 이 부분을 독립적인 한 단계로서 설정하고 있는 것인데, 그 예로서 제시하고 있는 일본연극의 방법을 살펴보면 이는 바로 歌舞伎의 序幕(じょまく)을 염두에 두고 사용한 용어임을 알 수 있다. 歌舞伎에서 序幕이란 2막 이상의 歌舞伎 狂言 중의 제 1막을 칭하는 용어로서, 이후 2막

20) 프라이탁(임수택·김광요 역), 『드라마의 기법』, 청록출판사, 1992, 107-128 쪽.

21) G.B.Tennyson, An Introduction to Drama, Holt, Rinehart and Winston, 1967. p.21.

22) 프라이탁, 위책, 109쪽.

은 ‘二幕目’ 3막은 ‘三幕目’ 등으로 그리고 최후의 막은 ‘大話’(おうずめ)라고 칭하는 歌舞伎각본상의 명칭인 것이다.<sup>23)</sup>

歌舞伎에서 발전한 일본 신파극이므로, 신파극의 시작에 해설자가 나와서 작품의 경계를 설명해 주는 방식은 마찬가지로 이러한 歌舞伎의 序幕의 수법을 계승한 것이라고 볼 수 있다. 일본의 신극이 신파를 근거로 서양의 근대극을 도입하여 발전한 것을 상기해 보면 현철은 이처럼 일본의 전통극 구성단계의 영향이 짙게 남아 있었던 일본신극사 초기의 극이론을 무비판적으로 소개한 것이라고 볼 수 있다. 결국 이러한 극의 구성단계에 대한 언급은 현철의 독창적인 주장일 수도 있지만 그보다는 ‘藝術座’의 ‘대중적’인 극이론이었을 가능성이 더욱 크다.

그 다음으로 현철은 ‘비극과 희극’의 특징을 ‘카타스트로옴catastrophe’의 성격에 근거하여 설명하고 있다. 희극과 비극은 그 기원과 목적에서부터 이미 다르게 출발한 것인데, 단지 그 결말의 행·불행을 근거로 하여 희극과 비극을 설명하고 있는 것은 단편적인 지적에 지나지 않는다. ‘동양의 연극과 서양의 연극’의 항목에서는 동양연극의 최고봉을 일본으로 설정하고 그 다음을 중국, 그리고 맨 마지막으로 우리나라를 위치시키면서, 연극의 발전 유무를 ‘國民的 意力’의 유무와 결정짓고 있다. 그러면서 그 근거로 정체불명의 서양학자를 인용하면서 ‘亡國 인도’와 이집트에는 연극이 없었다는 주장을 펴고 있는데, 이는 이미 식민사관에 깊이 경도되어 있는 문화적 편견을 뚜렷이 보여주고 있는 무책임한 언급이라 아니할 수 없다. 이에 비하면 ‘극의 삼일치’에 대한 설명은 비교적 정확하여 핵심을 잘 파악하고 있다고 볼 수 있다.

요컨대 현철의 ‘희곡의 개요’는 우리나라 최초의 본격적인 희곡개론으로서 서양의 근대극 이론에 비교적 충실하게 개괄적인 극이론을 잘 정리하고 있다. 간혹 현철 자신의 선구적인 입장과 문화적인 편견이 작용하여 비판적인 시각의 확보에는 이르지 못하고 있지만 당시에 이르기까지 변변한 문예

23) 瀧美清太郎, 『日本演劇辭典』, 新大衆社, 1944. 317쪽.

이론이 제대로 소개되지 못하고 있었던 현실을 상기한다면, 현철이 지닌 한계는 곧, 당대 우리나라 전체의 문화적 수준의 한계일 수도 있을 것이다.

## ② 희곡창작론

현철의 이 「현당독폐 - 희곡의 개요」 이후에 발표된 본격적인 희곡개론 혹은 원론적인 글은 없다. 다만 약간의 ‘희곡창작론’에서 희곡의 본질과 관계된 언급이 발견될 뿐이다. 이 시기에 희곡창작과 관련하여 발표된 평문들로는 朴英鎬의 「舞臺戲曲 創作的 實際」(『조선중앙일보』, 1934.1.18-23), 宋影의 「戲曲作法1」(『삼천리』76, 1936.8), 「戲曲作法2」(『삼천리』81, 1937.1), 柳致眞의 「劇作家가 되려는 분에게」(『학등』23, 1936.2), 「劇作法 - 처음 戲曲을 쓰는 이에게 주는 片紙」(『동아일보』, 1939.3.5) 등이 있다.

박영호는 글 전체의 구성을 ①머릿말 ②극작가의 기본적 태도 ③희곡의 구성요소와 그 부분적 기능 ④희곡과 그 효과 등으로 나누어 서술하고 있다. 이중 희곡의 구성요소를 설명하는 가운데 행위를 언급하면서 이 행위야말로 극의 본질이라고 규정하고 있다.

戲曲이 舞臺에 上演되자 가장 먼저 觀客의 感情을 惹起케 하는 者는 行爲이니 行爲란 作家가 가진 目的意識을 觀客에게 傳達해 주는 高貴한 方法이다. 어떠한 事實을 不問하고 그 事實에는 一定한 原因과 結果가 있는 것이어서 人間의 意志作用이란 그 因果法則에 어떤 影響을 던지는 것이다. 이 意志力에 依하면 어떤 原因에서 어떤 結果에 引導하는 行動이 생길 것인데 이 意志表示야말로 戲曲行爲의 動機가 된다. 그런데 이 意志表示를 中心하고 行爲와 行動이 區別되는 것이니 普通 우리가 말하는 行動이란 事物의 運動狀態를 말함에 不過하다. 그러나 一定한 原因에서 어떤 目的을 向하여 그 目的에 反對되는 편과 싸호라는 意志表示에서 생기는 行動은 반듯이 劇의 行爲가 이닐 수 없다. 그런 까닭에 一定한 意志表示를 하기 위한 人間의 行動일 것이다. 이러케 戲曲構成에 있어 行爲가 擔當하는 部分이 가장 本質的이라고 해서 個個의 行爲 全般이다. 그러다는 것은 勿論 아니다. 個個의 行爲를 結合하고 調和해서 한 개의 統一한 行爲의 過程으로 發展시키는 데서 行爲의 本意가 있다 함이다.<sup>24)</sup>

위의 논리에 따르면 극의 행위란 의지를 표시하는 인간의 행위이며, 이러한 개별적인 행위를 통일된 행위의 과정으로 발전시키는 것이 극적 행위가 된다. 이를 보면 박영호는 극적 행위(dramatic action)의 의미를 정확히 이해하고 있음을 잘 알 수 있다. 이러한 점은 성격과 대화에 대한 계속되는 언급에서도 잘 드러난다. 그에 의하면 성격은 '행위하는 인물을 통해서만 전개되는 者'로서 '행위발전의 기초인 인격적인 개성'이며, 대화는 '희곡의 표현형식이 다른 문학형식과 가장 똑똑이 구별되는 것'이 된다. 이러한 언급은 극의 본질에 대한 정확한 지적인 것이다.

송영은 「희곡작법」에서 희곡을 '연출의 여부와는 상관없는 독자적인 문학성을 가졌지만 결코 읽기 위해서 존재하는 것이 아닌 문학'<sup>25)</sup>으로 규정하고 그 특징을 소설과 비교하여 설명하고 있다.

그는 희곡과 소설의 다른 점을 ①구성의 제한성 ②인물의 배치 ③종합의 극치 등으로 나누어 이에 대해서 구체적으로 ①小説은 平行으로 連鎖로 全歲月을 敘述할 수가 있으나 戲曲은 過去도 回想할 수 있고 未來도 想像할 수 이을 만한 가장 重要한 그리고 深刻한 瞬間을 捕捉해야 한다.<sup>26)</sup> ②小説에는 主人公 以外 許多 補助人物을 描寫할 수가 있다. 그러나 戲曲에 있어서는 事件과 密着된 關係가 없는 或은 적은 副人物들은 省略해야 한다.<sup>27)</sup> ③戲曲은 以上の 모든 點을 다같이 具備해 가지고 그 우에 言語와 行動으로써 表現식하고 있다.<sup>28)</sup> 등으로 설명하고 있다. 이를 보면 희곡의 언어가 지니고 있는 현재성(here and now)과 전진성(progression), 그리고 희곡에는 반드시 필요한 인물만이 등장하여 필요한 언어만을 사용해야 한다는, 희곡이 지닌 경제적 원리를 송영은 정확히 인식하고 있음을 잘 알 수 있다. 이와 함께 대화(劇白)의 요건으로 ①簡潔할 것 ②單純할 것 ③事件 全

24) 『조선중앙일보』, 1934.1.19.

25) 『삼천리』 76, 1936.8, 249쪽.

26) 『삼천리』, 위책, 250쪽.

27) 위책, 251쪽.

28) 위책, 같은 곳.

體를 運行시키는 데 役割이 될 것 ④迫力이 있어서 急所를 찢르게 될 것, 행동(科作)의 요건으로는 ①자연스러울 것 ②평범할 것 ③動的일 것 ④美的일 것 ⑤集團의이며 交互의일 것 등을 요구하고 있다. 이는 모두 현대극 이론에 기초한 것으로 매우 구체적인 지적이 아닐 수 없다.

이러한 박영호와 송영의 논리에 비할 때 유치진은 주로 극작가의 태도를 문제삼는 편이어서 희곡의 본질과 관련한 원본적인 언급은 뚜렷한 것이 없다. 먼저 그는 「劇作家가 되려는 분에게」에서 작가 지망생에게 세 가지를 요구하고 있다. 첫째 '희곡이란 '동작'의 예술이란 말이 있으나 그 '동작'을 제약하는 것은 말(대사)이므로 '조선말의 어휘를 풍부히 하기 위하여 노력할 것', 둘째 '쓸려고만 말고 읽기를 많이 할 것', 셋째 "희곡이란 무대에서 진행되는 사건이 관중의 심령에 부닥쳐서 일어나는 관중의 심적 리듬의 기록"이므로 '무대를 아는 동시에 관중을 알 것' 등을 강조한다. 유치진은 또 「劇作法 - 처음 戲曲을 쓰는 이에게 주는 片紙」에서는 ①광범한 의미에서 사회에 대한 지식과 교양을 넓히는 데서 시작할 것 ②희랍시대부터 동서양의 희곡을 체계적으로 정독할 것 ③연극의 실재를 위해 극장에서 무대를 공부할 것과 관중을 배울 것 등을 요구한다.

여기에서 주목되는 것은 관중에 대한 그의 강조이다.

그러므로 나의 戲曲에 對한 定義는 이렇다. 「戲曲이란 舞臺에서 進行되는 事件이 觀衆의 心靈에 부닥쳐서 일어나는 觀衆의 心的 리듬의 記錄이다」라고.

一般的으로 말하야 文學은 個人的 所産이면서 그것은 結局 社會의 所有物이다. 그러나 내가 劇作家가 觀衆을 알아야 한다는 말은 文學者가 社會를 알아야 한다는 意味에서가 아니다. 오히려 그보다도 더 緊密한 意味에서 劇作家는 觀衆을 알아야 하는 것이다.

왜? 觀衆이란 演劇의 한 部分인 까닭이다. 作曲家가 「피아노」의 「키」의 音調를 理解 못하고는 作曲할 수 없는 것과 같이 劇作家는 觀衆의 群衆의 心理의 波紋을 推測 못하고는 劇作할 수 없다.

劇作術이란 觀衆의 마음을 저울질하는 術이다. (一)「舞臺리듬」이란 말이 있

고 (二)劇의 「클라이막스」란 말이 있다. 이 말은 結局 (一)은 觀衆의 마음의 波動을 말하는 것이오 (二)는 觀衆의 마음의 最高潮를 말하는 말이다. 모두가 觀衆이 本位다.<sup>29)</sup>

위의 논리에 따르면 ‘희곡이란 관중의 심적 리듬의 기록’이며 ‘극작술은 관중의 마음을 저울질하는 術’이다. ‘무대리듬’ 또는 ‘클라이막스’라는 용어 자체가 관중의 마음과 관계된 것이므로 모두 관중이 본위가 된다. 이와 같은 의미에서 ‘관중이란 연극의 한 부분’이라고 한 또하나의 표현은 단지 수사적인 문구에 지나지 않는다.

유치진은 이보다 먼저 「演劇時評(5)-翻譯劇上演에 對한 私考」(『조선일보』, 1935.8.7)에서 번역극을 연극인 본위로 상연하였던 것을 자기비판하고 이후에는 관중을 본위로(조선적 소화를 주안으로) 번역극의 상연을 도모하겠다고 밝힌 바 있다. 이에 대한 李石蕪의 비판<sup>30)</sup>으로 소위 ‘관중본위 논쟁’<sup>31)</sup>이 전개된 것인데, 위와 같은 관중에 대한 강조는 바로 이러한 논쟁을 염두에 두고 씌어진 것이라고 볼 수 있다. 다른 사람들과는 달리 유독 유치진만이 무대와 함께 관중을 알아야만 희곡을 쓸 수 있다는 것을 강조하는 것은, 한편으로는 연극에서 차지하는 관객의 적극적 역할에 대한 뚜렷한 인식일 수도 있지만 그보다는 연극의 대중성-관중본위-대극장론으로 이어지는 일련의 유치진의 연극론<sup>32)</sup>의 구도 속에서 제기된 것이라는 혐의가 짙다. 연극의 본질로서의 관객의 의미는 오히려 배우와의 의사소통이라는 점에서 강조되어야 할 성질인 것이다.<sup>33)</sup>

이상에서 보듯 이들 글에서는 공통적으로 희곡을 어떻게 쓸 것인가를 말

29) 「劇作家가 되려는 분에게」, 『학동』 23, 1936.2, 17쪽.

30) 「演劇時感」, 『批判』, 1935.10.

「新劇樹立과 觀衆本位’問題」, 『조선일보』, 1936.3.10-14.

31) 이에 대해서는 줄고, 「1920-30년대 연극운동론 연구」, 서울대박사학위논문, 1992.8. 제4장 3절을 참조할 것.

32) 이에 대해서는 줄고, 「1930년대 유치진의 연극비평연구」, 『한국극예술연구』 3, 1993.3. 참조.

33) 이에 대해서는 본고의 3장 1절을 참조할 것.

하기 위하여 희곡이 무엇인가를 설명하고 있는데, 위의 박영호, 송영, 유치진 등이 모두 당대의 대표적인 극작가인 만큼 이들의 언급은 비교적 구체적이며, 모두 희곡의 일반론에 대해서 깊이 있는 수업이 되어 있음을 미루어 짐작할 수 있다.

## 2) 리얼리즘론

연극과 희곡에서 리얼리즘을 살피는 것은 그렇게 간단한 문제가 아니다. 무대의 현실인 연극은 또한 희곡의 현실에 근거하게 되고 희곡 역시 무대에서 현실화되어야만 의미 있는 미완의 언어이기 때문이다. 그런 의미에서 박영호의 「劇文學 建設의 길 - 리얼리즘의 演劇性的 探究」(『동아일보』, 1936.4.2-10)와 그 후편인 「戲曲의 리얼리즘 - 劇文學 建設의 길」(『동아일보』, 1936.4.12-18), 그리고 韓曉의 「劇作活動의 新展望」(『조선문학』, 1937.1)은 보기 드물게 희곡의 리얼리즘을 문제삼았다는 점에서 주목된다.

박영호는 먼저 「극문학 건설의 길」에서 당대의 연극적 현실을 우선 진단한다. 그는 연극적 현실로서 번역극의 재인식, 창작극의 積極說, ‘관중본위 문제’의 若何, 문학성과 무대성과의 논의, ‘로맨티시즘’과 ‘리얼리즘’의 재검토 등을 문제삼고 있다. 이러한 문제점들은 “作品의 現實, 舞臺의 現實, 觀客의 現實 - 이 三拍子의 現實을 어떻게 加減乘除하라 하는 演劇의 구성 방면과 기능방면의 탐구”가 이루어지지 못하고 있기 때문에 야기된 것이다. 이 세 가지의 조화가 이루어질 때 그가 부제로 설정한 ‘리얼리즘적 연극성의 탐구’가 가능해지는 것이며, 이때 ‘리얼리즘적 연극성’이란 문학성과 무대성의 조화를 일컫는 개념으로 규정된다.

이른바 新劇의 職業化問題와 關聯해서 반드시 提起되어야 할 問題는 戲曲의 文學性과 上演性과의 再規定이다. 다시 말하면 活字로서의 戲曲과 演劇으로서의 戲曲과의 再認識이란 말이다.

집때 李石薰, 柳致眞 兩氏의 觀客本位냐, 藝術本位냐?에 대한 衝突도 終當

에는 歸着點은 여긴가 싶다. 一見 李氏의 主張은 絶對 非妥協인 戲曲本位를 固執하고 柳氏의 主張은 絶對 妥協인 觀衆本位의 興行劇으로 急轉直下하는 것같이 보이나 終當 兩者의 論核과 動機는 이른바 戲曲의 文學性과 上演性과 의 規定 彷徨이다.<sup>34)</sup>

이러한 언급에 바로 이어 그는, 문학과 상연성의 조화를 이룰 수 있으려면 ①戲曲의 餘技化 ②演劇性의 失蹤 ③俗物化의 廓清 등의 3대 약점을 究明 指摘하는 데 있다는 것을 주장한다.

먼저 ‘희곡의 여기화’에 대해서는 희곡을 일종의 문학작품으로 창작하는 비극작가들의 희곡 창작 경향의 문제점을 비판한다. 조명희의 <김영일의 사>, 이기영의 <월회>, 이광수의 <순교자>, 김동환의 <능수버들>, 이태준의 <어머니> 등이 모두 이러한 여기적 창작이라고 지적하면서, 이러한 작품들이 공통적으로 상연성을 등한시한 작품이라고 박영호는 비판하고 있는 것이다. 그러면서 이러한 비상연적인 희곡이 창작되고 있는 것의 이론적 근거로서 岸田國士의 ‘言語論’을 비판하고 있는 점이 특징적이다. 일본에서 1934~1935년에 있었던 岩田豊雄의 ‘動作論’과 岸田國士의 ‘言語論’이 대립한 ‘연극본질논쟁’은 연극의 본질은 동작에 있는가 아니면 언어에 있는가 하는 논쟁으로서 ‘동작파’에 의한 대극장중심론으로 결론이 난다.<sup>35)</sup> 박영호는 바로 이러한 일본의 연극논쟁의 결과에 따라 ‘언어론’을 비판하고 있는 것이다.<sup>36)</sup>

이러한 논리에 따라 희곡에서 연극성이 실종되었음을 비판한다.

小説에 있어서는 反應의 限界가 讀者 個人이다. 그러나 戲曲은 觀客 全般의 反應인지라 讀者 個人에게 作用하는 小説의 結果가 觀客 全體의 結果이기도

34) 『동아일보』, 1936.4.7.

35) 이에 대해서는 菅井幸雄, 『日本近代演劇論爭史』, 未來社, 1979, 176-192 쪽 참조.

36) 이러한 의미에서 ‘연극본질논쟁’이 ‘극연’의 소극장에서 대극장으로의 전환의 한 계기가 되었을 것이라는 김만수의 언급(『1930년대 연극운동연구』, 서울대학교출판부, 1989, 83쪽)은 설득력이 있다.

하다.

그러므로 個人이나 群衆이나 反應의 動機나 單位는 하나뿐이다. 이것이 劇曲의 制限性의 母胎이다. 制限性이란 劇曲이 演劇化하려는 데서 생기는 不可抗力이므로 事實上 小說의 劇曲을 쓰려는 作家에게 있어서는 蜀道 以上の 苦行일 것이다. 그러나 演劇化를 前提로 삼는 作家에게는 도로처럼 表現의 捷徑이다. 時間的 制限 人物性格의 制限 等を 爲始해서 主題 探究에 對한 諸般 努力의 限界, 그리고 어떠한 感情과 心理가 演劇으로서 適切한 效果를 가지게 하느냐 하는 各種의 制限이 必要하다는 主張이다.

나는 이것을 一括해서 演劇性이라 부른다.<sup>37)</sup>

그러나 그가 말하고 있는 ‘연극성’이 곧 ‘문학성’을 무시한 ‘동작파’의 입장을 지지하는 의미는 아니다. 그는 ‘속물화의 廓淸’에서 ‘연극성의 실종’에서와는 반대로 희곡의 문학성을 옹호한다.

적어도 오늘의 劇場派가 朝鮮 新劇樹立의 要路人이 되고 또는 그러한 資格을 許諾하자면 그들은 좀더 文學的 營養을 文壇에서 攝取하는 同時에 俗物化한 舞臺의 諸般 因襲을 廓淸해야 할 것이다.

그리고 그들의 모든 公演에서 熱烈한 現代의 脈搏과 彷徨되었던 文學的 劇曲의 雰圍氣를 濃厚케 하여야 한다. 다시 말하면 人間 生活의 動作의 表現으로서의 劇曲의 情緒 劇曲의 優美가 周到되어야 한다는 말이다.<sup>38)</sup>

결국 박영호가 이석훈과 유치진 간의 ‘관중본위논쟁’을 화두로 하여 일본에서의 ‘연극본질논쟁’을 원용하면서까지 주장하고자 한 것은, 희곡의 연극성이란 문학성과 무대성의 조화를 통해서 이룩된다고 하는 극히 상식적인 원론에 지나지 않는다. 그럼에도 불구하고 이 글이 연극사적 의미를 지니는 것은 1930년대 후반기의 연극환경의 변화 - ‘동양극장’의 설립과 대중극의 번성, ‘극예술연구회’의 변신과 자구책의 모색, 로맨티시즘과 역사극에 대한

37) 『동아일보』, 1936.4.9.

38) 『동아일보』, 1936.4.9-10.

관심 - 를 맞은 극작가의 자기모색이라는 점, 그리고 그 속에는 희곡과 연극의 리얼리즘을 실현시키고자 하는 진지한 성찰이 예비되어 있다는 점 때문이다. 그러한 점에서 이 글에 이어지는 「희곡의 리얼리즘」은 더욱 주목할 만하다.

그는 먼저 그동안의 ‘유물적 리아리즘’을 주관의 과다로, 그리고 그 이후의 ‘진보적 리아리즘’을 주관의 빈곤으로 비판한다.

大體 現代文學은 리아리즘 투성이다. 特히 唯物的 리아리즘은 藝術의 形象性보다도 어떤 이데오로기의 同情과 그 思想에 對한 政策的 義務를 一義的으로 雄辯하여 藝術本來의 使命을 侮辱하였다.(…) 그들은 人間의 具體的인 生活을 通하여 現實을 探究하고 描寫하려고 꾀하지 안코 대빠람 政治的 이데오로기를 正面에 내세우고 類型化한 데 作家의 弱點이 잇섯던 것이다. 이리하여 一時 蓋世의 勢力 -- 唯物辨證法的 創作方法의 幕은 다치고 새로운 意味의 進歩的 리아리즘이 登場하였다.

그러나 워낙 急作스럽게 初舞臺에 登場한 作家들인지라 高度의 焦燥과 唐慌 속에 뒤섞이어서 偉大한 붓대는 結縛되었었다. 여기 現代作家의 作家의 苦悶과 憂鬱과 不安이 있다. 文學은 手段이기 前에 感激이다. 文學의 本分은 理解가 아니라 느낌이며 色이 아니라 맛(味)이다.

이것도 苟且한 고비의 하나려니와 또 한 개의 至難의 고비가 있으니 그것은 純正 리아리즘의 主觀紛失의 危機이다. 다시 말하면 自然主義的 手法에 依한 素材의 世態的 리아리즘의 主觀貧困의 作風이다.<sup>39)</sup>

여기에서 ‘진보적 리아리즘’이 무엇을 말하는지는 윗글의 문맥만으로는 분명하지 않다. 게다가, 이 ‘진보적 리아리즘’마저도 ‘유물변증법적 리아리즘’과 마찬가지로 주관의 과다라는 결함을 지닌 것처럼 서술되어 있어서 다소 오해의 여지도 있다. 그런데 박영호가 윗 부분에 이어 일본에서의 주관의 빈곤을 예로 든 다음, 유치진의 <토막> 이후 일련의 작품들과, 유진오의

39) 『동아일보』, 1936.4.12.

<박첨지>, 이기영의 <월회>, 송영의 <호신술>, <신임이사장>, 이무영의 <톨스토이>, 이태준의 <어머니> 등 그 동안의 대부분의 작품들을 “인물들의 성격 불충실과 작가로서의 소재를 취급하는 기본적 주관의 빈곤”<sup>40)</sup>으로 비판하고 있는 것을 보면, ‘진보적 리아리즘’이란 1930년대 이후 창작방법으로서의 ‘리얼리즘’을 염두에 두고 씌어진 일반적인 작품들을 지칭하는 것으로 보인다.<sup>41)</sup>

이렇게 주관의 과다와 빈곤을 함께 비판한 다음 그는 희곡의 리얼리즘을 다음과 같이 규정한다.

그런데 事實上 舞臺化를 終局의 目的으로 삼는 戲曲의 리얼리즘이란 걸핏하면 誤解하기 쉬운 述語이다. 이 點에 對해서는 年前 東京某文人도 歎息한 바이지만 戲曲上의 리아리즘이란 적어도 세 가지 現實의 統一을 必要로 한다. 作品의 現實, 演技者의 現實, 觀客의 現實 -- 이 三大現實의 內面的 主觀的 統一의 리얼리즘이 아녀서는 안된다.<sup>42)</sup>

이렇게 3대 현실의 주관적 통일을 희곡의 리얼리즘으로 규정하고 이의 정범으로 입센의 사회극을 지적한다. 입센은 ‘현실의 외면성보다도 내면성을 생명선으로 삼은 작가’라고 그는 규정하고 독일 표현주의 연극도 입센의 후예로 볼 것을 주장한다. 그리고는 다음과 같이 ‘로맨틱 리얼리즘’을 주장한다.

이것(입센을 따르자는 것-인용자)은 近者에 일어서서 內外의 文壇이 盛히 提唱하는 浪漫主義와 現實主義와의 提携說과 共通되는 主張이다. 다시 말하면

40) 『동아일보』, 1936.4.18.

41) 물론 이때의 ‘진보적 리아리즘’이 1934년 이후 본격적으로 제기된 ‘사회주의적 리얼리즘’을 의식하고 씌어졌을 가능성이 있지만, 낭만주의와 현실주의의 결합으로서 ‘로맨틱 리얼리즘’이란 또다른 용어를 사용(1936.4.18)하고 있는 것을 보면, 이는 일반적인 의미에서의 현실을 취급한 작품들을 지칭하고 있는 것으로 보인다.

42) 『동아일보』, 1936.4.18.

「로맨틱 리얼리즘」이 그것이다.<sup>43)</sup>

그러니까 박영호의 논리에 따르자면 희곡의 리얼리즘은 작품의 현실, 연극자의 현실, 관객의 현실이 주관적으로 통일된 것이며 이는 결국 ‘로맨틱 리얼리즘’으로 귀착되는 것이다.

이러한 주장의 비평사적 문맥은 무엇일까. 1936년의 시기는 KAPF 해산 이후 기존의 ‘프롤레타리아 리얼리즘’ 등의 유물변증법적 창작방법 대신에 전망(perspective)을 그리라는 명제를 내건 ‘사회주의적 리얼리즘’의 주장이 본격 전개되면서 바야흐로 ‘낭만적 정신’에 대한 관심이 빠른 속도로 증폭해 가고 있던 시기이다. 이미 임화는 1934년에 「浪漫的 精神의 現實的 構造」(『조선일보』, 1934.4.19-25)를 발표하여 ‘예술적 형상화 과정에서의 주관적 계기의 능동성’을 강조한 바 있고, 박영호의 윗글이 발표되기 조금 전인 1936년 1월에는 「當來할 朝鮮文學을 爲한 新提唱 -- 偉大한 浪漫的 精神」(『동아일보』, 1936.1.1-4)에서 ‘낭만주의’를 ‘사회주의적 로맨티시즘’으로 규정하면서 리얼리즘에서의 주관을 더욱 강조한 바 있다.

이러한 ‘낭만적 정신’에 대한 강조는 창작 방면에 크게 영향을 미쳐 희곡의 경우는 유치진의 「浪漫性을 無視한 作品은 기름 없는 機械」(동아일보, 1937.6.10)와 같은 주장을 낳게까지 한 바 있다. 박영호는 바로 이러한 문단의 동향을 일본에서의 창작 경향을 함께 살피면서 신속하게 극작 방면에 적용시킨 것이었다. 특히 희곡의 리얼리즘을 규정한 위의 대목은 임화가 ‘낭만적 정신’을 강조하면서 언급한 독자의 현실과 연관된다는 점에서 한층 주목된다.

임화는 「낭만적 정신의 현실적 구조」에서 다음과 같이 말하고 있다.

그리하여 이 主觀은 作者가 現實 가운데서 어떠한 對象을 選擇하느냐 하는 것과, 그 對象을 어떻게 形象化하느냐 하는, 두 가지 領域에서 表現되어 結局

43) 윗글, 같은 곳.

「레알리티」란 限定的인 概念에 지나지 않는 것이다.

即 「레알리즘」의 理想은 自然이나 現實生活을 있는 그대로 再現하는 것이 아니라, 人間이 利害하는 範圍에서 最大限의 實感을 주게 하는 方法, 그것을 말하는 데 지나지 않는다.

그러므로 結局 어떠한 文學에 있어서이고 主管은 不可分의 것이며, 文學의 寫實的 理想의 實現이란 것은 作者가 認識하고 思惟한 客觀的 現實과 讀者가 그 作品을 통해서 認識하고 思惟한 現實이 近似하고 接近하고 調和될 때 비로소 그 狀態에 到達한다.(강조-인용자)<sup>44)</sup>

이러한 독자의 현실이 연극에서는 관객의 현실이 된다. 연극의 예술적 진실이란 그것이 재현되는 방법에 있는 것이 아니라, 그것이 표현하는 내용이 관객에게 전달하는 감정의 개념작용 속에 존재하는 것<sup>45)</sup>이라는 현대 연극미학의 이론을 상기할 때 희곡의 리얼리즘에서 관객의 현실을 문제삼는 것은 매우 적절한 지적이 아닐 수 없다. 또한 희곡은 상연을 전제로 쓰여지는 것이기 때문에 무대의 현실을 도외시할 수 없다. 그러나 무대의 현실이라고 하였을 때 종종 무대장치의 현실성만을 의미할 수 있기 때문에 작품을 현실적인 것으로 받아들이고 그것을 그럴 듯하게 보여 주는 연기자의 현실이 희곡에서는 더욱 중요한 것이 아닐 수 없다. 박영호가 이러한 '리얼리즘'의 규정 이후 그것을 구현하기 위한 두 가지의 표현 수단으로서 성격과 말(언어)을 지적하고 있는 것은 이 점에서 매우 타당한 논리가 된다. 결국 박영호는 당대에 진지하게 제기되었던 '사회주의적 리얼리즘'의 논의를 희곡에 결부시켜 나름대로의 구체적인 리얼리즘의 이상형을 제시하고자 한 것이며, 이러한 논의가 한국근대연극비평사에서 비로소 본격적으로 제기되었다는 점에서 그의 리얼리즘론은 매우 큰 의의를 지니는 것이다.

한효의 「극작활동의 신전망」은 그가 일관해서 주장해 온 '사회주의적 리얼리즘'의 제창을 희곡에 적용시킨 평론이다. 한국근대문예비평사에서 '사회

44) 『문학의 논리』, 학예사, 1940. 13-14쪽.

45) 테오도르 생크, 김문환 역, 『연극미학』, 서광사, 1987. 162쪽.

주의적 리얼리즘'의 적용 여부를 둘러싸고 전개된 '창작방법논쟁'은 1934년 6월부터 1936년 6월경까지, 안승광과 김斗鎔의 반대론에 맞서 한효의 적극 찬성론이 그 중심을 이루고 있다. 이처럼 한효는 잘 알려진 '사회주의적 리얼리즘'의 지지자인데, 그의 이러한 입장이 희곡에도 적용된 글이 바로 「극작활동의 신전망」이다.

그는 먼저 유치진과 송영의 희곡을 함께 비판한다.

이는 作家의 主觀의 意圖의 誇張에서 緣由된 結果로서 一面 藝術性的의 말살을 招致하는 가장 危險한 創作的 路線이었던 것이다. 그러므로 作家가 될 수 있는 한 現實에의 充實을 期하여 至極히 平凡한 日常의인 對話의 속에서 藝術의 形象의 具體化를 圖謀하는 데 있어서만 戲曲은 그의 本原의인 形態를 발견하게 될 것이다.<sup>46)</sup>

이러한 결함의 원인으로서는 그는 계속하여 현실을 파악하는 통찰이 부족하다는 것을 지적한다.

그것은 아직 우리들의 戲曲이 그 描寫의 緻密性에 있어서 리얼리즘의 意慾의 蔭然한 平俗性에서 解脫되지 못하였다는 것과 作家가 아직 現實에 對한 眞正한 藝術의 洞察者로서 成熟되지 못하고 單純한 傍觀者로서의 消極的인 手法를 概念化하는 데 一律的으로 挫折되어 있다는 것에서 結果된 率直한 告白인 것이다.

말하자면 우리들의 作家는 거위 例外없이 現實을 再現하면서도 그것을 表現할 수 없는 偏狹한 牧場리얼리즘의 領域에 蟄居되어 있는 것이다. 그들은 題材의 선택에 있어서 그것이 가진 歷史的 社會的 性質을 理解하지 못하고 오직 平板한 再現에의 充實에만 挫折되어 寫眞機와 같은 內容없는 觀察者 以外의 아무런 役割도 다하지 못하는 것이다.<sup>47)</sup>

46) 『조선문학』, 1937.1, 51쪽.

47) 위책, 52쪽.

현실에 대한 통찰이 부족하기 때문에 방관자로서의 소극적 수법으로 관찰자적인 재현밖에 이루지 못하고 있다는 비판은 곧 한효가 그동안 일관되게 강조한 ‘사회주의적 전망’이 부재함을 일컫음이다. 이러한 의미에서 유치진의 <춘향전> 각색의 태도를 ‘민족적 특수성’이라 비판하고는, 우리에게 민족적 특수성이란 ‘사회주의적 민족성’이어야만 하고 그것이 곧 ‘진보적 민족성’이라고 주장한다. 이때 ‘진보적 민족성’은 “民族的 形式의 諸特質을 保持하면서도 그의 基礎에 社會主義××[혁명]의 國際的 性質을 가지고 있는 것”을 의미한다.

바로 이러한 ‘진보적 민족성’에 근거할 때만 ‘사회주의 리얼리즘’이 가능해진다.

그럼으로 그것(진보적 민족성-인용자)은 테-마와 思想的 課題에 對한 明確한 理解와 더불어 가장 複雜한 技術의 獲得과의 結合에서 胚胎되는 높은 藝術的 認識의 把握을 強要하는 것이다. 그리하여 그것은 사회주의 리얼리즘의 方法을 獲得하는 가장 重要한 모멘트가 되는 것이다.

單一的인 方法의 獲得은 戲曲의 가장 多樣多彩的인 스타일을 豫想할지언정 결코 그것을 否定하는 것은 아니다. 왜 그러냐 하면 그것은 事件及現象에 對하여 同一한 理解와 評價를 規定하면서도 形象에의 一樣한 表現을 強制하지 않는 까닭이다. 戲曲的 創造의 諸特性에서 胚胎되는 強制的[性]은 戲曲에 있어서 사회주의 리얼리즘의 의의를 秋毫도 減少하지 않는 것이다. 사회주의 리얼리즘은 形象의 寫眞機의 描寫를 排하고 그의 歷史的 生活的 寫眞의 根源을 基礎로 하는 것이다.

그것은 創作活動 全體의 有機的 部分으로서 進步的 히로이즘, 페-소스, 大膽한 飛躍性, 現實의 諸事實에의 進步的인 革新的 影響力을 갖고 있는 것이다.

그럼으로 우리들의 戲曲의 質的 昂揚은 무엇보다도 먼저 劇作家 自身の 創作的 基準이 소시알리스틱 리얼리즘의 方法에 原則的으로 融化되는 데 있어서만 그리고 그 방법의 理解에 對한 一切의 書物主義的 態도의 揚棄에 있어서만 가능한 것이다.<sup>48)</sup>

희곡 창작의 유일한 방법은 ‘사회주의 리얼리즘’이 되어야 하며, 그럴 때 오히려 희곡의 다양한 스타일이 가능해진다. ‘사회주의 리얼리즘’은 형상에 대한 역사적·생활적 묘사에 근거하며, 그럼으로써 현실에 대한 진보적 영향력을 가질 수 있게 된다. 따라서 극작가는 무엇보다도 먼저 사회주의적 리얼리즘의 방법을 완전히 체득하고 이를 실천해야만 희곡의 질적 발전이 가능해지는 것이다.

이러한 한효의 논리는 실제적이기보다는 원론적이며, 원론적이기보다는 운동론적이다. 구체적으로 극작가들이 희곡이 지닌 장르적 특성을 고려할 때 무엇을 어떻게 써야만 하는가에 대한 언급이 없는 위와 같은 주장은 자칫 공허한 의침으로 들리기 십상이다. 실제로 ‘사회주의적 리얼리즘’에 대한 논쟁이 어느 정도 일단락된 1937년의 현실에서 다시금 희곡에 기대어 이에 대한 적극 지지의 주장을 편 위의 평론은 별다른 주목을 받지 못하였고, 극작가들에 미친 영향도 별로 발견되지 않는다.

그러나 앞의 박영호의 ‘로맨틱 리얼리즘’과 마찬가지로 한효의 ‘사회주의 리얼리즘’ 역시 KAPF와 ‘극예술연구회’의 대립적 구조가 무너진 1930년대 후반의 연극적 현실, 즉 1935년 ‘동양극장’의 설립에 따른 대중극의 번성과 ‘조선연극협회’(1936.8) 등의 진보적 연극활동을 함께 아우르고자 하는 이론적 모색일 수 있다. 특히 한효는 해방직후 좌익연극계의 이론적 지침인 ‘진보적 리얼리즘’의 실천방법으로서 대중극의 기술과 신극의 정신을 변증법적으로 결합할 것을 주장<sup>49)</sup>하면서 대표적인 연극이론가로 부상하게 되고<sup>50)</sup>, 월북 이후에는 『조선연극사개요』라는 연극사를 저술한 바 있다. 이러한 해방 이후 그의 연극비평적 활동을 고려할 때 ‘사회주의적 리얼리즘’에 대한 위의 주장은 그 당대의 논쟁적 의미에만 그치는 것이 아니라, 1930년대 후반

48) 위책, 54쪽.

49) 『朝鮮演劇에의 要望』, 『인민예술』 1, 1945.12.

50) 『朝鮮演劇에의 要望』 외에도 『藝術運動의 展望』(『예술운동』1, 1945.12), 『朝鮮演劇傳統論』(『인민』, 1946.3-4) 등의 평론을 쓰고, 1946년 2월 8일과 9일에 걸쳐 개최된 제1회 조선문학자대회에서 희곡에 대한 보고 ‘朝鮮戲曲의 現狀과 今後 方向’을 발표하는 것이 이를 잘 보여준다.

이후와 해방직후의 연극비평사적 연계고리를 마련해준다는 적극적인 의미도 동시에 지니고 있는 것이라고 볼 수 있다.

### 3. 연극론

#### 1) 연극원론

##### ① 연극본질에 대한 탐구

연극의 본질에 대한 언급은 대부분 원론을 간단히 소개하는 데에 그치고 있다. 이와 관련된 비평을 모아 보면 다음과 같다.

韓 秀, 「劇藝術의 本質問題」, 『삼사문학』3, 1935.3.

李雲谷, 「演劇과 觀客에 潮하야」, 『사해공론』, 1937.1.

———, 「演劇과 文學」, 『조광』15, 1937.1.

柳致眞, 「演劇讀本」, 『박문』, 1939.1-4.

李海浪, 「演劇의 本質」, 『막』3, 1939.6.

安英一, 「演劇의 根源性」, 『문장』10, 1939.11.

물론 이 글 외에도 연극운동론과 시평 등을 통해 부분적으로 연극이란 무엇인가 하는 문제가 제기되는 경우도 많고, 윗글도 엄밀히 보면 모두 연극운동론적 측면과 직·간접으로 관련이 되어 있다. 단지 그 논지의 주안점이 운동적 측면보다는 원론적 측면에 가까운 글들로 제한하여 그 논리적 구조와 이론적 수준을 살펴보고자 한다.

한수의 「극예술의 본질문제」는 그 제목에서 보듯 ‘극예술’의 본질을 다룬 최초이자 본격적인 글이다. 이때 그가 말하는 ‘극예술’이란 drama를 의미하는 용어로 play와 theatre를 함께 포괄한 개념으로서 사용된 것이다. 그는 먼저 ‘事象의 본질은 유동적이기 때문에 한 가지로 정의를 내릴 수는 없다’는 전제 아래 영국의 이슈레이 독스의 『연극론』을 인용하여 “드라마는 輪廓

을 갖인 인생"이라고 규정한다. 이때 윤곽을 가진 인생이란 작가가 임의로 그려낸 實人生이 아니라 주제에 의하여 내면적 통일을 갖고 결정된 '소우주'를 의미한다.<sup>51)</sup> 그러나 이러한 '소우주'는 극예술에만 독창적인 것이 아니라 시나 소설에도 다같이 공통되는 것이다. 따라서 극예술만의 본질은 이 '소우주' 즉 '윤곽을 가진 인생'에 놓인 것이 아니라 그보다는 '관중을 대상으로 한다'는 점에 있다.

그런데 극이 관중을 대상으로 한다는 것은, 극이 관중을 앞에 두고 이루어진다는 점에서 표현수단의 한계에 따른 약속(convention)을 지켜야 한다는 점뿐만 아니라 '드라마의 발전형식'으로서의 '劇作上の約束'을 의미하는 것이다. 여기에서 '발전형식'이란 극의 구성단계를 의미하는 것으로서 "觀客의 興味를 끌고 觀客의 感情을 作中에 誘入시키고 最後에 觀衆에게 事件의 統一을 주어 劇으로부터 解放시키기 때문에 一種의 功利的 手段인 것"<sup>52)</sup>이다. 그러나 무엇보다도 극이 관중을 대상으로 한다는 것은 '劇作家와 觀衆의 集團的 共鳴' 때문인 것이다. 바로 이 점에서 영화와 연극이 다른 것이다.

그는 다음과 같이 지적한다.

舞臺는 藝術家의 個性을 重히 衒이지 않는다. 그러나 그것이 舞臺의 無理解로부터 生하였다고 할 수 있을까? 「시나리오」에 준 여러 가지의 制限이 上品映畫인 故로 그럴가. 「作者와 觀衆과의 사이의 集團的 共鳴」이라고 하는 重要的 劇作의 根本條件까지도 그 가운데에 包含시켜 버리는 것은 삼가지 안으면 안된다. 다만 이 兩者間的 集團的 共鳴이 上品映畫 거기에서 如何히 特殊化되고 있는가 또는 作者와 觀衆을 끌어부치는 그것이 如何히 追迫的으로 되어 있는가 그러한 點에 있어서 大端히 議論도 있겠지만 어떠한 理想的의 條件이 나타나드래도 劇藝術은 作者의 獨斷場도 아니고 一方的으로 個人的 劇作慾을 滿足시키는 場所도 아닌 것은 事實이다.<sup>53)</sup>

51) 『삼사문학』, 1935.3, 26쪽.

52) 위책, 27쪽.

53) 위책, 28쪽.

관객에 대한 이러한 적극적 인식과 함께 한수는 극예술의 본질로서 극적 갈등의 실체를 탐구하고자 한다. 그는 서양 학자들의 이름을 빌어 '의지투쟁설', '위기설', '대립설' 등을 간략히 소개한 다음 이것만으로 극의 본질을 설명하는 것은 불완전하다고 비판한다. 그러나 그는 스스로 이에 대한 대안을 제시하기보다는 근대극의 근본적 특징이 '인간성' 및 '인간중심주의'에 있었다면 현대극은 '인생의 모방'에 그 특징이 있다고 하여 '인간의 모방'으로부터 '인생의 모방'으로 극의 본질이 변해왔다는 것으로 결론을 대신하고 있다.

十九世紀에 있어서 社會及集團이 發見되면서 이것이 劇作에도 影響이 미치기 때문에 그곳에서 現代劇의 참의 出發點이 되었든 것이다. 換言하면 現代劇에 있어서는 個人이 劇作의 王座를 除外하고 群衆, 社會가 劇作의 王座를 찾아 하였든 것이다. 實은 個人이 取扱되지만 그것은 別서 孤立한 人間이 아니고 群衆의 一人으로서 社會의 人員으로서 登場하게 되었다.

그러면 現代劇의 傾向에 있어서 아리스토텔레스의 말의 意味가 實現될려고 한다. 「人間的 모방」을 爲한 劇은 別서 끝을 맺고 「人生의 模倣」을 爲한 劇이 生하게 되었다.<sup>54)</sup>

결국 위의 논지는 근대극이 한 개인의 삶[인간]을 취급하는 것이었다면 현대극은 사회 및 집단에 속한 개인[인생]을 취급한다는 것이다. 이와 같은 논지는 근대극과 현대극의 변별점을 연극의 표현적인 면에서 찾기보다는 극의 갈등주체의 성격에서 찾고자 하는 시도로서, 비록 '인간'과 '인생'의 차별성은 여전히 미흡하지만 일정한 연극사적 의의를 지닌다. 이렇듯 연극에서의 '현대성' 탐구는 1930년대 후반의 주요 관심사 중 하나로 부각되는 것이다.

위에서 한수가 제시한 '연극은 관중의 예술'이라는 명제는 그 밖의 많은 논자들의 지지를 얻으면서 구체화되고, 한편으로는 앞의 유치진의 예<sup>55)</sup>를

54) 위책, 31쪽.

통해서 보았듯이 '홍행극으로의 타락'이라는 우려 때문에 경계의 대상이 되기도 한다. 이러한 양가의 입장을 동시에 표명하는 논자가 바로 李雲谷이다.

그는 「연극과 관객에 조하야」에서 연극은 '오락 이상의 것'으로 '우리들은 무대 위에서 우리들과 같은 것을 보지만 또한 자기 이외의 것도 본다'고 하여, 결국 연극은 관객이 좋아야만 좋은 연극이라는 점을 다음과 같이 요약한다.

그러므로 여기에 한 좋은 戲曲이 있다. 또 그 우에 좋은 俳優가 있다고 해도 이와 同時에 또 좋은 觀客이라는 것이 (그 演劇을 잘 理解하여 주는 觀客) 없어도 眞正한 意味에서 좋은 演劇이 되어지지 않는 것이다. 좋은 演劇이라는 것은 脚本이 좋고 俳優가 좋고 그 우에 觀客도 좋은 것이야만 될 것이다.<sup>56)</sup>

연극은 관객의 예술이지만 이때의 관객은 어디까지나 그 연극을 잘 이해하는 관객만을 의미한다. 그렇다면 관객은 어떻게 무엇으로 그 연극을 이해하는가. 관객이 연극을 보는 것만으로 그치지 않고 보고 듣고 이해하여야만 그 연극은 좋은 연극이 되지 않을까. 이러한 추론의 결과로 이운곡은 연극에서의 문학의 역할, 즉 '시'로서의 희곡의 역할을 강조한다. 이러한 전제를 내포하면서 그는 먼저 고든 크레이그의 연출관을 비판한다.

그러나 現代에 있어서 우리들은 繪畫나 組閣이 文學을 떠나서 獨立할 수 있는 것과 같이 演劇도 또한 文學을 떠나서 獨立할 수 있다고 主張하는 것이 좀 誇張에 지나친 것이라고 아니할 수 없다. 아주 틀렸다고는 할 수 없으나 誇張된 理論이라는 것은 事實이다.

그實은 演劇의 本體는 그의 誕生에서 본다면 動作이지 言語는 아니다. 그 歷史를 생각해 보아도 動作이 恒常 主格으로 演劇의 基礎가 되어 왔다. 크레그가 言語에 사로잡힌 動作을 - 戲曲에 從屬된 演劇을 - 그 本質에 있어서 復興시킬려고 하는 그의 意圖만은 좋다고 할 수 있다. 그러나 時代의 推移와 人類文化

55) 유치진의 '관중분위'에 대한 시비를 의미한다.

56) 『사해공론』, 1937.1, 158쪽.

가 恒常 發展하여 오는 동안에 演劇과 戲曲-文學이 서로 뗄 수 없이 密接한 關係를 가지게 된 今日에 있어서 「戲曲家-詩人이 없어도 舞臺는 있다」하는 데에는 적지 않은 誤謬를 加하였다고 볼 수밖에 없다.

그는 演劇은 어디까지던지 많은 觀衆에게 보이는(강조-이운곡) 것이다. 따라서 動作이 主이다. 動作이 있어 가지고 비로소 劇場은 人生의 殿堂이며, 美的 殿堂이라고 하나, 演劇이라는 것은 「보이는 것」에서 「들려주는 것」을 거쳐 「理解되는 데」까지 나아가야 한다는 것을 理解 못한 것이라고 생각한다. 또 人生이라는 것을 動作에 依해서 거진 完全히 表現할 수 있다고 하나 「動作의 人生」에다가 「言語의 人生」을 加하면 더 一層 完全히 그 目的을 達하게 될 것이 아닐까?57)

윗글에 따르자면 이운곡의 크레이그에 대한 이해는 비교적 정확하다고 할 수 있다. 분명히 크레이그는 희곡에서 연극을 해방시키자는 입장이지만 이때의 희곡은 무대에서 보여지는 것을 목적으로 하는 ‘희곡’이 아니라 (읽기 위한) 시극을 의미하며, 그가 말하는, 동작을 사로잡고 있는 언어는 말해지는 단어와 가창되는 단어가 아니라 읽혀지는 단어를 의미하는 것이다. 크레이그가 강조한 것은 극작가의 사상과 언어를 재현하는 사실주의적인 연극이 아니라, 동작과 무용을 중심으로한 시적이고 암시적인 심미적 연극이다.58) 이는 서양연극사에서 희곡 중심에서 공연 중심으로 연출의 개념이 바뀌어 오는 전개 과정 속에서 연출가의 역할을 강조하는 그의 연출관과 맥락을 같이 하는 개념이다. 이렇듯 크레이그가 강조하고자 한 것은 연극에서의 문학성보다는 공연성이다.

이운곡은 이러한 크레이그의 견해에 기본적으로는 긍정하면서도 연극의 시적요소인 ‘각본’을 무시하고는 좋은 연극이 될 수 없다고 하여 ‘희곡’의 중요성을 다시 부각시킨다. 종래 크레이그에 대한 관심이, 연극의 암시성을 강조하거나59) 연출가-무대예술가의 양성이라는 계몽주의적 연극관60)과 연

57) 『조광』 15, 1937.1, 246쪽.

58) 고승길 편역, 『현대연극의 이론』, 대광문화사, 1976, 140쪽.

59) 윤백남, 「연극과 사회」, 『동아일보』, 1920.5.4-16.

관되었던 데 비하면 이러한 크레이그에 대한 비판적 검토는 어느덧 한국의 연극인들도 한국적인 자신의 입장을 개진할 수 있을 정도로 성장했다고 볼 수 있게 해 주는 점이다. 크레이그와 같은 상징주의적 연극론이 가능했던 것은 낭만주의와 사실주의의 연극 전통을 그 이전에 지니고 있었기 때문이었지만, 아직 뚜렷한 희곡문학의 전통이 없는 한국의 상황에서 ‘동작’을 위주로 한 ‘보여주기’의 연극이란 자칫 통속화의 위험에 빠지기 십상인 것이다. 물론 이에겐 국내 연극인들의 기술적 결함이 크게 작용하는 것이겠지, 일본에서의 ‘연극본질논쟁’의 결과에 따라 ‘언어’에 대한 관심보다는 ‘동작’에 대한 관심의 고조로 한국에서의 연극은 바야흐로 본격적인 대극장화, 상업화의 위기에 봉착한 시기가 아니던가. 이러한 민감한 시기에 이르러 이운곡은 ‘과감히’ 크레이그를 비판하면서 새삼스레 ‘희곡’을 강조하고 나선 것이다.

俳優는 「動作」을 가지고 「어떤 思想」을 表現하려고 하지 않으면 안된다. 그 리하여 그 表現하려고 한 것이 훌륭한 「詩」인 때에 비로소 演劇은 참된 最高의 藝術이 되는 것이다. 單純한 印象, 單純한 感情만을 表現한 것으로서도 그것을 演劇이라고 할 수는 있으나 그것은 훌륭한 藝術은 못되는 것이라고 생각한다. 卽 文學의 도움이 없이는 演劇은 훌륭한 藝術이 될 수 없다고 믿는다.

演劇의 「詩」는 戲曲이다. 演劇이 가지는 「詩의要素」는 脚本이다.<sup>61)</sup>

이렇게 연극에서 희곡의 문학성을 강조하는 입장은 안영일에 의해서도 개진된다. 안영일은 「연극의 근원성」에서 연극의 종합예술적 성격을 강조하면서도 그 근원은 문학에서 찾으려 하고 있다. 그는 이러한 자신의 논리의 화두로서 러시아의 극장주의 연출가 타이로프의 ‘새로운 진정한 연극은 문학에서가 아니요, 새로이 훈련된 연기자로 하여금 창조될 것이다’라는 논지를

60) 金焦星, 「所謂 近代劇에 對하여」, 『학지광』, 1921.6.

洪海星·金水山, 「우리 신극운동의 첫 길」, 『조선일보』, 1926.7.25-8.2.

雲汀生, 「思想運動과 演劇」, 『동명』 18, 1923.1.

61) 『조광』, 1937.1, 247쪽.

비판한다. 안영일은 이에 대한 비판의 이유로서 이러한 문학을 무시하는 논리는 조선의 현실에서 흥행극의 타락이라는 위험을 내포하기 때문이라면서 마찬가지로 이유로 극작가의 출현을 강조한다.

그는 다음과 같이 연극의 근원성으로 문학을 강조한다.

劇場藝術에 있어서 舞臺形象의 基本的인 內容은 戲曲이 가지고 있는 文學의 形象에서 出發한다. 劇作家가 文學作品에다 基本的인 主題를 賦與한다고 하면, 演技者는 演技力으로 하여금 演劇의 基本的 企圖를 解明하고 分析하여 그것을 觀客에게 傳達하는 것이다.

그러므로 演技者에 있어서는 肉體와 心理가 戲曲이 規定하는 生活感情을 表現하는 言語이요 文字이다.<sup>62)</sup>

안영일은 계속하여 타이로프의 연극관, 즉 “舞臺形象이라는 것은 演技者의 創造的 空想에서 發生하는 情緒와 形式의 綜合”이라고 하는 ‘창조적 상상력’을 “現實的 感情에서 藝術的 感情으로 昇華되는 情緒가 아니며 神秘的 魔術의 世界에서 創造되는 無內容하고 空虛한 情緒이며 形式”이라고 하여 강한 어조로 비판한다.<sup>63)</sup> 그는 “演技者의 再現의 對象은 文學의 形象에 反映되는 現實生活만이 아니라, 演技者 自身이 體驗하고 觀照하는 客觀的 現實”이며 “演技者는 直觀하는 現實을, 그리고 體驗하는 生活을 그의 映像에다 記錄하며, 文學的 視野를 擴大시키고 肉體의 修練을 싸여 가는 데서 自由奔放한 演技力을 獲得할 수가 있는 것”이라고 하여 연기자의 창조적 상상력의 원천을 ‘현실 생활’에 둘 것을 주장하였다.

그러나 그는 연극의 근원성을 문학에만 한정시키는 것이 아니라 문학을 포함하는 종합적 요소임을 밝히고, 이와 함께 관객의 참여에 적극적인 의의를 둔다.

62) 『문장』 10, 1939.11, 155쪽.

63) 위책, 156쪽.

劇場藝術은 하나의 集團의 性格을 가진 藝術 形態라고 한다. 劇作家, 演出家, 演技者, 美術家, 作曲家-等등의 原素를 包容하고 있는 劇場藝術은 그의 모든 原素가 自己의 特殊性을 拋棄함이 없이 立體化되는 데서 價値가 있는 것이다.

그러나 劇場藝術에서 基本的인 根源性을 가지고 있는 것은 文學, 演出, 演技-等等이라 하겠다. 그러나 위에서 말하는 세 體系의 藝術 장르를 보다 豊饒化하게 하는 것은 觀客大衆의 積極的 參與라 하겠다. 舞臺 形象에 있어서 觀客의 積極的 參加는 但只 觀客이 劇場藝術을 支持하고 聲援한다는 根據에서가 아니요, 觀客 心理의 反映, 觀客과의 創造的 相互作用이 眞實로 劇場藝術의 創造的 土臺 工作이 되는 까닭이다.<sup>64)</sup>

이러한 관객과의 상호작용에 적극적인 의의를 부여하는 입장에서 그는 타이로프의 연극관을 ‘연극의 연극화’<sup>65)</sup>라고 하여 관객과 무대의 결합을 반대하는 이론으로 역시 비판한다.<sup>66)</sup>

이를 보면 안영일은 기본적으로 사실주의 연극의 신봉자라고 할 수 있다. 1930년대 후반의 입장에서 여전히 사실주의 연극을 고집하고 있는 것은 한국연극의 수준이 그만큼 낙후되어 있다는 사실에 대한 傍證일 수도 있으나, 그보다는 일본에서 ‘조선예술좌’를 중심으로 활동했던<sup>67)</sup> 자신의 진보적 연극관의 한국적 적용이라고 보는 편이 더 타당하리라 본다. 즉, 1930년대 후반의 ‘언어’보다는 ‘동작’에 연극의 근원을 두고 행해지던 통속적 대극장 연극에 대한 비판으로 자신의 리얼리즘 연극의 입장을 적극 개진한 것이다.

이해량은 이러한 안영일과는 조금 다른 각도에서 연극의 종합예술적 성격을 강조하고 있다. 그는 「연극의 본질」에서 일본 岸田國士의 ‘언어론’을 비판하면서 배우의 동작을 강조한다. 언어가 다이아로그가 되려면 배우의 말이 어야 하고 그것은 필연적으로 배우의 동작을 躍起시키는 것이어야 한다. 이

64) 위책, 157쪽.

65) 타이로프의 극장주의의 개념을 이렇게 표현한 것이다.

66) 위책, 158쪽.

67) 이에 대해서는 박영정, 「제일본 조선인 연극운동 연구」, 『한국극예술연구』 3, 1993.3.

때 “이 動作은 敘事詩的인 受動的인 動作이 아니며 葛藤과 緊張을 가져오는 能動的인 것이어야 한다. 單純한 詩的 魅力에 찬 말이 아니며 積極性 있는 實踐的인 말—恒常 變革과 行爲를 꾀하는 劇的인 말이어야 한다.”<sup>68)</sup>

이러한 이해량의 입장은 극작가, 배우, 관객의 삼위일체가 연극의 본질이 되어야 한다는 관객에 대한 적극적 인식으로 귀결된다.

演劇은 劇場藝術의 本質的 要素인 創作分子(觀客, 俳優, 劇作家)의 統一體요 그 相互關係다. 劇作家의 精神을 바든 俳優의 感覺的인 表現과 거기 따르는 觀客의 感動, 興奮, 이 三位一體가 卽 演劇의 本質이다. (戯曲이 演劇의 本質이 아니다) 이 중에서도 俳優가 基本的인 決定的 役割을 한다. 俳優는 直接 觀客에게 산 人間을 提示하여 觀客과 直接 連絡을 就한다. 이 俳優의 直接的인 表現의 강한 感染力은 觀客을 感動의 緊張의 世界로 이끈다. 여기 演劇의 힘이 있고 特徵이 있다. 이 俳優의 直接的 表現이 演劇을 效果的으로 하며 強力的인 것을 맨든다. 演劇이 映寫的인 映畫와 區別되는 제일 첫째 原因도 여기 있다. 演劇은 허다 兪 藝術 가운데 가장 具象的인 藝術이다. 산 具象的인 人間이 抽象的인 觀念과 具象的인 情緒를 表現하는 것이 演劇이기 때문이다.

俳優는 演劇의 基本的 材料다. 俳優는 演劇藝術의 創造的 主體요 舞臺形象의 創造者다. 俳優가 업서지면 演劇도 업서진다. 다시 말을 하면 演劇의 本質은 前記 세 가지 基本的인 要素의 相互關係에 있다. 이것을 말한 것이 三位一體요, 三位一體가 演劇의 本質이다.<sup>69)</sup>

이러한 관객에 대한 인식은 현대극 이론에서의 관객의 의미와 조금도 다름이 없다.<sup>70)</sup> 앞에서, 한수가 말한 ‘劇作家와 觀衆의 集團的 共鳴’이나 안

68) 『막』 3, 1939.6, 30쪽.

69) 위책, 32쪽.

70) 가령 J.L.Styan이 The Elements of Drama (Cambridge Univ.Press, 1982, p.68)에서 연극의 효과는 무대의 상황제시(suggestion)와 관객의 인상(impression)간의 상호작용(ironic interplay)에 의해 생겨난다고 주장하는 것이 그러하다. (이때 ironic이란 표현은 영화와 달리 연극은 관객이 무대 위의 배우에게 영향을 미칠 수 있다는 점에서 표현한 말이다)

영일의 ‘(무대와) 觀客과의 創造的 相互作用’과 마찬가지로 이해랑의 ‘三位一體’ 역시 연극을 완성시키는 적극적 참여자로서의 관객의 의의를 강조하는 것이다. 단지 이해랑의 특징이라면 그러한 삼위일체의 중심에 배우를 설정하고 있는 점이지만, 이 모두는 연극의 종합예술적 성격을 지적하기 위한 나름대로의 논리인 것이다. 이렇듯 1930년대 후반에 주로 개진된 연극의 본질에 대한 언급은 크게 연극의 종합예술적 성격과 관객의 의미를 강조하는 것으로 파악될 수 있다.<sup>71)</sup>

이에 비할 때 유치진의 「연극독본」은 ①배우 ②연출 ③間 ④호흡 ⑤誇張 등으로 나누어 연극의 실제와 관련된 간략한 에세이적 언급이 주로 이루어지고 있어서 연극의 본질을 다룬 다른 앞의 글들과는 그 성격이 매우 다르다. 먼저 배우에 대해서는, 스타니슬랍스키를 인용하면서 배우의 天分으로 감수성, 이해력, 표현력을 들고 “좋은 俳優가 되려면 人生에 對한 肉體的 或은 精神的 經驗을 豊富히 하여야” 할 것을 강조한다. 이와 함께 그는 “人生에 對한 感受性만 크고 理解力(批判力)이 不足한 俳優는 往往히 그 의 藝術을 自己陶醉, 또는 멘네리즘에 빠뜨리기 쉽다. 表現力보다 理解力

71) 金玟燮도 관객에 대한 언급인 「觀衆試論」(『극예술』 2, 1934.12)을 발표하여 많은 연구자들이 주목하고 있지만, 이 글에서 말하고 있는 관중의 개념은 위에서 언급된 ‘상호작용’의 관객과는 그 성격이 매우 다르다. 그는 “연극은 관중의 예술이다. 다시 말하면 극장에 向한 一小社會群을 對象으로 하는 예술이다”(12쪽) “다시 말하면 극작가及배우는 예술가로서의 능동적 입장에서 해석되었고 관중이라는 민중의 일부는 항수자로서의 수동적 입장에서 해석되어왔다”(12쪽) “그러므로 연극과 관중의 교호작용은 관중은 한편 연극에 지배되는 수동적 입장의 형식을 가지면서 동시에 다른 한편으로 연극 자체를 지지하는 심리적 입장의 내용을 가진다”(13쪽) “언제든지 연극의 역사는 관중의 역사와 일치된다. 따라서 모든 극작가는 관중이 즐길 수 있는 바 또는 요망할 바 그러한 주제를 택하여 왔다”(14쪽)(강조-인용자) 등으로 관중을 설명하고 있다. 이처럼 김광섭이 염두에 두고 있는 관중은 연극의 대상이 되는 수동적 집단을 의미한다. 이러한 관중의 개념에 따라 그는 연극의 질을 다음과 같이 구분한다.

“그러므로 위대한 연극의 시대란 연극과 관중과의 통일적 도취에서 결과되는 예술적 감각의 향상적 시대이며 저급한 연극의 시대란 그와 반대로 연극과 관중의 사이에서 발휘되는 바 예술심 내지 문화심을 수축시키는 결과로 비속한 야취에 흐르는 시대일 것이다”(13쪽)

이러한 기준을 전제로 그는 연극의 질은 관객의 비속화 여부에 따라 결정된다고 주장하는 데, 이러한 관객의 개념은 당시 ‘극연’의 ‘신극’을 옹호하고 ‘홍행극’[대중극]을 비판하고 자 끌어들이는 것으로서 위에서 말하는 바 연극의 본질과는 직접 관계가 없다.

(智性)이 勝한 俳優는 그의 藝術이 生硬함을 不免”이므로 좋은 배우가 되려면 정신적 훈련과 육체적 훈련을 함께 받아야 한다는 원론을 제시하고 있다.<sup>72)</sup> 연출의 항목에서는 “演技者는 俳優인 同時에 自己自身の 演出者이 래야 한다”<sup>73)</sup>고 하여 배우 스스로의 자신의 연출을 강조하고 있으며, 간(間,pause)에서는 “實로 演劇의 演劇다운 生命은 往往이 이 「間」에 있음을 發見할 수 있다”고 하면서 스타니슬랍스키의 체홉 희곡의 연출을 예를 들어 그 의미를 설명하고 있다.<sup>74)</sup> 이 밖에 배우의 동작과 대사를 이루는 근원으로서 호흡을 강조하고 있으며<sup>75)</sup>, 무대 위에서의 연기에 대해서는 ‘一種의 誇張’이지만 “演出方針에 準하여 修正된 誇張이요, 그 誇張이 舞臺에 올려 놓고 볼 때에 決코 과장으로 보이지 않는 誇張, 實로 그대로의 實感を 주는 誇張이래야 한다”<sup>76)</sup>고 하여 무대에서의 연기가 실생활에서의 현실적 표현과 어떻게 달라야 하는지를 설명하고 있다. 말하자면 이 글은 전반적으로 그 제목과는 다르게 개괄적인 ‘연기론’의 성격이 짙다.<sup>77)</sup>

이상의 연극본질에 관한 여러 언급들을 통해 볼 때, 1930년대 후반에 이르러서는 서양의 연극학자 혹은 연출가들의 연극론을 한국의 연극인들도 나름대로 섭취 수용하면서, 한국적 적용을 피하고 있음을 알 수 있다. 특히 크레이그와 타이로프와 같은 비사실주의 계열의 연출가들을 비판하면서, 여전히 사실주의 연극에 대한 애착을 버리지 못하고 있는 것은 한국적 현실에 있어서의 연극인들의 적극적인 자기모색이었다고 보여진다. 이와 함께 연극의 종합예술적 성격을 나름의 논리로 개진하여 나간 점과, 연극을 창조하는 주체로서의 관객에 대한 적극적 인식은 이 시기 연극인들의 이론적 수업이

72) 『박문』 4, 1939.1, 19쪽.

73) 위책 5, 26쪽.

74) 위책, 26-27쪽.

75) 위책 7, 22-23쪽.

76) 위책, 23쪽.

77) 유치진의 이 글 말고도 연극의 본질과 관계되는 평론으로 「연극의 대중성」(『신홍영화』 1, 1932.6), 「연극본능론」(『조선일보』, 1932.11.23-25) 등이 있다. 이러한 유치진의 평론들에 대해서는 줄고, 「1930년대 유치진의 연극비평연구」(『한국극예술연구』 3, 1993.3)를 참조할 것.

매우 성실히 이루어졌음을 잘 보여주는 근거라고 할 수 있다.

## ② 연극의 기원과 형식에 대한 관심

연극의 기원과 표현형식, 혹은 유형(비극, 희극)에 대한 독립적인 연구는 거의 발견되지 않는다. 이러한 주제에 대한 언급은 연극운동론이나 공연평 등에서 간혹 산견되고 있을 뿐인데, 그러한 비평적 환경 하에서도 金雲汀의 「演劇의 祈願과 希臘劇의 考察」(『개벽』 31-32, 1923.1-2)은 매우 이른 시기에 나온 이 분야에 대한 본격적인 접근으로서 주목된다.

전체를 ①서언 ②희랍극의 기원 ③3대 비극 시인의 출현 ④희비극의 분리 ⑤희랍희곡의 내용 등의 5 부분으로 나누어 서술되고 있는 이 글은 지극히 소략한 개괄적인 언급에 지나지 않는다. 그리고 서언에서 “方今 朝鮮에서 演劇運動이 社會運動의 一端이 되어 漸次로 自己의 新世界를 開拓코자 하는 此際에 우리들의 가장 考察할 것은 演劇自體의 價値向上과 演劇의 藝術的 表現이다”<sup>78)</sup>라고 하여 연극의 본질에 대한 이해와 연극운동의 상관관계를 설명하고 있으며, 한국연극의 전통이 끊어진 채 서양의 연극을 배워 연극운동을 하고 있기 때문에 어쩔 수 없이 서양연극을 중심으로 연극의 기원을 살펴볼 수 없다는 아쉬움을 표현하고 있어, 연극운동적 관심에 더 치중되어 있음을 스스로 시인하고 있다.

이러한 관점은 1930년대에 들어서도 크게 달라지지 않는다. 尹甲容의 「演劇의 表現形式의 進化에 對한 一考察」(『대중공론』 7, 1930.6)은 원론적인 표현형식에 관한 논의이기보다는 당대에 공연되고 있는 한국연극의 표현형식을 문제삼고 있다.

文學의 乃至 藝術을 進化시키는 것은 經濟的 基礎의 變化에 依한 上部構造 - 所謂 「이데올로기」의 變化만이 안이고 技術家의 손으로 現[만]들어지는 機械가 直接으로 藝術의 樣式, 形態, 性質에까지 큰 變化를 일으키고 있는 것을

78) 『개벽』 31, 1923.1, 34쪽.

알 수 있다.<sup>79)</sup>

이렇게 윗 글은 연극을 변화시키는 것은 상부구조인 이데올로기와 기술이라는 일반론을 전제로 하고, 계속하여 기계문명의 발달에 따라 ‘라디오드라마’와 ‘모션 픽처어’[영화]가 연극에 영향을 미쳐 그 표현형식을 변화시켰다는 점을 설명하고, 이에 따라 연극에서는 ‘레뷰’가 성행하게 되었다는 점을 서양의 예를 들어 강조하고 있다.

그가 파악하고 있는 레뷰의 개념은 다음과 같다.

모든 藝術이 그 時代의 時代相을 反映하는 것인 만큼 現代에 잇서서의 藝術도 現代의 社會相을 反映하기 爲하여 그 表現形式에까지 어느 變化를 보이게 된 것은 오히려 當然하다고 볼 수 잇스니 現代의 喧騒한 世上을 如實히 나타내인 演劇形式의 하나 「레뷰」가 그것이다.

演劇의 娛樂的, 享樂的 方面을 高潮한 것에 歌劇, 喜劇 「보-드빌」 등이 잇스나 「레뷰」는 그것들과 內通한 것을 가지고 잇기는 하지만 그것들보다 훨씬 新時代的이다. 「짜즈 밴드」의 原始的이고 野蠻하고 식그럽고, 不調和하고 肉感的인 「오-케스트라」와 「댄스」 諷刺的인 「세리후」와 각급 가다가 流行歌의 몇 마디로 집어 넣는 곳에 「레뷰」의 特色이 잇다.<sup>80)</sup>

레뷰(revue)란 프랑스어로서, 노래, 춤, 촌극, 모놀로그 등으로 주로 세태를 풍자하는 혼합적인 연극형태를 일컫는 용어이다. 1872년 프랑스에서 처음 선보인 레뷰는 단어의 뜻 그대로 지난 것을 다시 보여주는 review였다. 오늘날의 개념인 레뷰라는 공연형식은 제1차 세계대전 무렵에 익숙해져서 이미 1920년대에는 유럽과 미국에 걸쳐 널리 성행하는 대중극 양식이 되었다.<sup>81)</sup> 1920년대 말 우리나라에 막간극, 년센스, 스케치(희극적 촌극) 등의

79) 『대중공론』 7, 1930.6, 211쪽.

80) 위책, 212-213쪽.

81) Phyllis Hartnoll(ed), The Oxford Companion to the Theatre, Oxford Univ.Press, 1967, pp.797-798.

명칭으로 이러한 리뷰가 막간여흥으로 널리 성행하였기 때문에 이에 대한 관심을 갖는 것<sup>82)</sup>은 그다지 이상스러울 것이 없다. 그러나 윤갑용은 이 점에 있어서 조금은 正道를 벗어나고 있다.

娛樂藝術로서의 「레뷰」는 「뽕조아」의이러슨 치더래도 現代社會의 社會相을 喪失히 나타내인 點으로 보아 우리들 劇場人의 흥미있는 研究의 對象일 것이다. 「푸로레타리아」演劇에 있어서도 「레뷰」의 形式은 考察할 만한 要素를 가지고 있을 것을 맞는다.(…)

「레뷰」는 決코 純正한 演劇에서와 가티 條理에 맞는 참다운 正道를 거를 必要가 없다. 아무 거리낌없이 觀客의 귀와 눈을 갖부게 해 가면서 「時事諷刺」를 던져주는 곳에 「레뷰」로서는 새로운 進展性이 있는 것이다. 그리하여 그 「時事諷刺」는 쉬일 사이 업시 새로운 問題를 取扱하여야 할 것이니 배를 끄러안고 우서가며 보아 넘기는 곳에 「레뷰」의 特色이 있는 것은 勿論이다.(강조-인용자)<sup>83)</sup>

결국 위의 글은 좀더 인기 있는 통속적 양식으로 리뷰가 성행하기를 바라는 한 연극인의 순진한 소망의 표현에 지나지 않는다. ‘연극의 표현 형식의 진화’라고 하여 제법 그리이스 연극의 제의성을 거론하기도 하였지만, 윗글은 리뷰의 선전문에 지나지 않는다. 게다가 프로연극과 리뷰가 어떻게 관계 맺을 수 있는지에 대해서는 더이상의 언급이 없다. 1930년의 현실에서는 서양연극의 발달한 형식을 소개하는 것만으로 선구적이 될 수 있음을 역설적으로 윗글은 잘 보여주고 있는 셈이다.

徐斗銖의 「悲劇考察隻片」(『신흥』 3, 1930.7)은 아리스토텔레스의 비극론을 모방이론과, 비극이 환기시켜 주는 감정 즉 연민과 공포를 중심으로 소개하고 있는 글이다. 그는, 아리스토텔레스의 『시학』 제6장의 비극에 대한 정의 ‘悲劇은 嚴肅하며 一定한 크기를 가졌고 攄매음이 잇는 엇더한 動作의 模倣的 描寫이다’ 등의 4가지 언급을 소개한 다음, 이에 대한 외국의 제설

82) 이에 대해서는 김미도, 「1930년대 희곡의 유형에 관한 연구」(고려대학사학위논문, 1993.6) 참조.

83) 『대중공론』, 위 책, 213쪽.

을 인용하면서 이를 부연 설명하고 있다. 그가 기대고 있는 주요 저서는 深田康算의 『아리스토텔레스의 藝術論』, 新關良三의 『아리스토텔레스의 悲劇論』, Volkelt 著 金田廉 譯 『悲劇美의 美學』 등으로 위 책들의 부분적 언급을 다시 소개하고 있는 수준에 머물고 있다.

홍해성의 「喜劇論」(『신홍영화』 1, 1932.6)은 적은 분량이지만 희극에 관한 최초의 본격적인 언급이다. 이에 앞선 희극에 대한 언급으로는 앞에서 거론한 현철의 「희극의 개요」와 김운정의 「연극의 기원과 희랍극의 고찰」에 부분적으로 이루어져 있고, 이 밖에도 넓은 의미의 풍자문학에 관한 언급 속에서도 간혹 희극과 관계된 내용이 소개되고 있음을 볼 수 있다.<sup>84)</sup>

홍해성은 희극을 쓰는 작가의 태도에 의하여 희극의 경향을 세 가지로 나눈다. 첫째는 인생과 자연의 모든 것을 역지로 희극적으로 보려는 태도로 이러한 희극은 ‘笑劇’이 되고, 둘째 인생과 자연에서 희극적 사실만을 택하려는 태도로 이것이 보통의 희극이 되며, 셋째 작가의 주의, 사상, 철학 등에서 자연히 생겨나는 희극적 기분을 극화하려는 태도로서 이것이 근대에 와서 나타나는 새로운 경향인데, 이 셋째의 태도는 다시 해학적 희극 등의 네 가지로 나뉘어진다.<sup>85)</sup>

홍해성의 이러한 희극론은 비교적 구체적이면서도 함축적이다. 특히 위와 같은 구분 이후에 “事物을 分析할 때는 確實히 悲劇이다 그러나 分析한 것을 볼 때에는 喜劇이 된다” “分析한 事物은 喜劇이다 綜合해 보면 悲劇이다” 등의 명제로서 희극과 비극의 상대성을 파악하고 있음은 매우 날카로운 지적이다. 그리하여 그는 “근대에 와서 인간은 관찰력과 이해력이 발달됨에 따라 비극보다도 희극이 발달되었다”고 하여 희극의 발달을 민족의 장래와 결부시키는 운동론적 관점으로 은근히 나아간다.

이상에서 보듯 연극의 기원과 형식에 대한 접근은 매우 엉성함을 알 수 있다. 이는 당대 연극인들의 이론적 수준이 미흡한 때문일 수도 있지만 현실

84) 이에 대해서는 박영정, 「한국 근대 희극의 사적 연구」(건국대학교학원, 1991) 17-32쪽 참조.

85) 『신홍영화』 1, 1932.6, 18-19쪽.

적 관심사로 이 땅에 연극을 있게 하자는 운동론적인 주장이 상대적으로 강하기 때문이기도 하다.

## 2) 무대예술론

### ① 연출론

연출에 관한 본격적인 언급 역시 그다지 활발한 편은 아니다. 그리고 이마저도 연출의 연극미학에 대한 접근보다는 연출가의 임무를 분명히 드러내는 수준에 머물고 있다.

洪海星은 「演出法」(『극예술』1, 1934.4)에서 연출가를 ‘원작자의 대리’로 규정하면서도 작가가 알지 못하는 무대적 기능에 대한 전문적 지식을 지닌 ‘독특한 재능’을 지닌 사람으로 간주한다.

그러나 舞臺藝術의 製作은 專務로서는 大段 廣範하고도 複雜한 事인고로 作者들은 오히려 煩多한 職分을 堪當키가 不可能한 것이다. 그래서 作家와는 다른 專門的인 舞臺의 實驗的 機能에 精通한 所謂 演出家가 있어서 原作者의 代理로서 그 戲曲을 上演하는 것이 오히려 便宜도 하고 또 效果의인 것이다. 이 舞臺藝術家는 本來가 作者의 代理人이였섯지만은 舞臺的 機能에 對해서는 專門的 知識을 가졌고 또 그 機能을 運用하는 데 있어서는 獨特한 才能을 가진 사람인고로 어떤 때에는 作家 自身으로서는 意識하지도 못한 것이나 그러나 作品 그 가운데 潛在하고 있는 效果를 演出家의 舞臺的 新研究로서 發揮하는 일도 만타.<sup>86)</sup>

연출가에 대한 이러한 인식은 연출을 희곡 해석의 역할로 간주하는 것이다. 이러한 입장은 같은 지면에 발표된 또다른 글, 李容圭의 「演出의 個性과 統一」에서도 나타난다.

86) 『극예술』 1, 1934.4, 28쪽.

演出者도 이와 가치 舞臺와 演技者에 對한 正確한 理解 또 權威와 敏感을 가지고 戲曲이라는 總樂譜의 創作을 演出·再現시키는 것이다.

舞臺劇의 演出은 音樂처럼 直接 同時가 아니라 時間的으로 戲曲과 間隔이 있다 하지만 演出者는 全舞臺에 對하여 가장 完全한 理解, 敏感, 威力과 親切을 가져야 할 것은 勿論이다.<sup>87)</sup>

희곡이라는 악보를 재현시키는 기능으로 연출을 파악하는 이러한 관점 역시 흥해성의 견해와 대동소이하다. 이러한 비슷한 연출관이 동시에 ‘극예술 연구회’의 기관지에 실린 것을 보면, 이러한 연출관이 ‘극연’에 관계된 사람 뿐 아니라 리얼리즘 연극을 신봉하는 대다수 연극인의 견해임을 짐작할 수 있다.

주지하듯이 연출가의 직분과 기능은 시대 사조에 따라 변천되어 왔다.<sup>88)</sup> ‘시인-연출가’와 ‘배우-연출가’의 시대는 19세기말 연극제작의 과학적 접근과 정확한 고증에 의한 사실성의 재현 그리고 조화와 양상불을 필요로 하는 리얼리즘연극에 이르러 끝나고, 드디어 연출가가 독립하여 현대적 의미의 연출의 역할을 맡게 된다. 연출의 기능은 근본적으로 해석(interpretation)의 기능을 크게 벗어나지 않는데 이러한 입장은 앙뜨완느나 스타니슬랍스키 등의 사실주의 연출가들에게 가장 자연스러운 것으로 받아들여졌다. 이후 크레이그나 메이어홀드 등에 의해서는 창조자로서의 연출의 개념이 강조되어 모든 극적 요소들은 연출가의 이념 아래 복종되기를 희망하였다. 물론 해석자로서의 연출이라 하더라도 희곡의 해석을 전제로 하여 배우를 중심으로 양상불을 이루어야 한다는 개념이므로 연출가의 예술적 안목이 두드러져야 하는 것은 당연하다. 이러한 점에서 본다면 위의 연출관은 분명 사실주의적인 관점에 입각해 있음을 알 수 있다. 이는 앞에서 살펴보았듯이 연극의 본질과 관련하여 크레이그와 타이로프 등이 희곡을 무시하였다고 하여 이운곡과 안

87) 위 책, 29쪽.

88) 이하 연출의 기능에 대해서는 安民洙, 「演出機能의 변천」, 『연극학보』 20, 동국대 연극영화학과, 1989. 참조.

영일에 의하여 비판을 받고 있는 것과 마찬가지로 맥락에 속한다고 볼 수 있을 것이다. 그렇기는 하지만 연출가가 희곡을 어떻게 해석해야 하는지, 그리고 어떻게 상상불을 이를 것인지 등의 구체적이고 심미적인 언급에는 도달하지 못하고 있는 점은, 아직은 피상적인 이해의 수준에 머물고 있는 이들의 연출관의 이론적 한계를 잘 보여준다고 하겠다.

이에 비하면 朴東根의 「演出論」(『막』 3, 1939.6)은 이러한 연출기능의 변화를 완전히 이해한 뒤 현대극을 위한 연출가의 역할까지를 제시하고 있는 자기 나름의 뚜렷한 연극관을 보여주고 있어서 매우 주목된다.

먼저 그는 연출이 확립된지 60여년이 지났다고 회고하고 앙뜨완느를 필두로 한 스타니슬랍스키, 라인할트, 메이어홀드, 타이로프, 피스카토르 등의 연출가들의 '演劇의 慧眼과 明腦의 努力'에 의해 "藝術的 創造的 自覺은 舞臺의 造型性的 豐富化 多樣化를 招來했고 綜合的 演劇의 길을 열어 주었다"는 점을 인정한다. 그리하여 연출가의 기능은 다음과 같이 확립된다.

여기서 비로소 演出家は 單純한 戲曲의 解說者 服從者가 안이요 戲曲을 한 개의 藝術的 素材로 보고 作者가 文字로서 表現 못한 文字와 文字 사이 또는 文字의 背後에서 홀리고 있는 內面的인 것을 摘出하여 生生하게 示顯식힐 役割이 있다는 것과 同時에 演出家は 演技者에게 오로지 자기 마음대로의 機械的 人形的 세리프와 動作을 願하며 教授하는 先生이 안이요 어데까지 演技者의 豊饒한 藝術的 創造性을 協造하며 批判하여 演劇의 彼岸 상상불의 世界로 運轉하는 압잡이라는 것이 先驅의 演出家들의 業績으로 證明되었다.<sup>89)</sup>

그러나 그는 계속하여 이러한 연출가들의 한계를 다음과 같이 지적한다.

그러나 아직도 오늘날의 演劇이 기지는 問題는 너무도 크다. 先驅者들의 발자취 가운데 演劇의 不純物이 包含되었던 곳이 한 두 군데가 안이다.(勿論 이 不純物은 오로지 演劇을 演劇다음게 맨들자는 熱意와 在來의 傳統의 破壞가 招

89) 위책, 18-19쪽.

來식한 事物의 初創期 改革期에난 언제나 따르는 것이겠지만) 卽 라인할트의 單純한 演劇의 스펙타클性的의 重視 타이로푸의 舞臺性的의 偏重 메이엘호리드의 메카니즘의 舞臺 그레이그의 俳優의 人形化…… 등은 演劇에 造型性的의 豊富化 多樣化를 提示했을 뿐이지 具體性을 가지고 體系化 못한 데 綜合藝術性的의 缺乏으로 因해 演劇의 生命의 枯渴 藝術性的의 稀薄이 問題된다.

종합예술성이 결핍된 이들의 연극은 생명을 잃어버렸다. 따라서 현대는 '구체적 조형성과 종합예술로서의 예술성의 완성으로 이루어진' 현대극을 창조해야만 한다. 바로 이러한 현대극을 창조해야 하는 것이 현대 연출가의 사명임을 그는 다음과 같이 주장한다.

이러한 問題의 解決은 오로지 演劇의 皮相的 觀察 및에서의 實驗을 蟬脫한 後 在來의 先驅者와 實驗의 深化發展한 것과 새로운 具體的 創造性 및에 形象化될 것과를 有機的으로 聯結시켜 綜合藝術로서의 生命이 이루어지는 곳에 있을 것이다.

이 새로운 演劇이아말로 오늘날의 演劇人들이 探求하고 잇난 二十世紀 現代人의 心象을 가장 直的으로 表現하는 演劇다운 演劇 卽 舞臺上의 具像的 造型性과 綜合藝術인 演劇으로서의 藝術性的의 完成으로 이루어질 現代劇일 것이다. 이 現代劇이 要求하는 要素는 全藝術分野의 參加 一步 나가 全文化敎養人과의 握手이다. 여기서 비로소 한 개의 아름다운 演劇 現代劇의 探究가 始作된다. 이러한 全分野의 參加와 握手를 演劇的인 立場에서 批判攝取하여 現代劇의 營養素를 創造하는 곳에 現代劇樹立의 열쇠가 있다.

이 解決의 열쇠 - 새로운 演劇(現代劇)을 樹立할 者는 오늘날의 知的演劇人 全體일 것이며 一步 나가 生活的 眞實을 具體的으로 把握한 後 俊逸한 探究精神으로 明日의 演劇의 羅針盤이 되어야 할 者는 高度化된 敎養을 가진 演出家일 것이다.(강조-인용자)<sup>90)</sup>

결국 이 글은 연출의 의미를 시작으로 해서 현대극의 도래를 주장한 셈이

90) 윗글, 같은 곳.

된다. 1939년 현재 이루어지지 못한 현대극에 대한 열망은 오늘의 시각으로 보아도 분명히 현대적이다. 그가 말하는 현대극은 예술의 전분야가 참가하여 현대인의 생활감정을 가장 직접적으로 표현하는 연극이다. 이러한 규정은 다분히 추상적이기도 하지만 오늘날의 토탈시어터를 연상한다면 그리 공허한 것만은 아니다. 분명히 당대의 연극적 현실을 뛰어넘으려는 이러한 주장만으로도 윗글은 대단히 선구적인 의의를 지닌다.

## ② 연기론

洪海星의 「舞臺藝術과俳優」(『동아일보』, 1931.8.14-9.16)는 해방전의 시기에 발표된 가장 방대하고 치밀한 연기론이다. 총 25회에 걸쳐 연재된 이 논문은 전체가 7부분으로 구성되어 있는데 그 내용은 다음과 같이 구성되어 있다.

### 1. 언어

2. 발음법...1)횡격막 2)숨을 내쉴 때의 조절 3)공명기 4)연습방법 5)발음력의 연습 6)발어법 7)正音의 연습

3. 연기의 이론과 실제...연기의 종류와 연습과제 1)안면표정 2)걸음걸이

4. 극적연기법...1)대사없는 연기 2)사이(間) 3)동작과 대사의 결합 4)극적운동 5)극적운동의 제한 6)자유스러운 운동 7)버릇 8)무대에서 어떻게 서 있을까 9)등장인물의 위치의 거리 10)무대의 중심 11)손을 사용하는 법 12)무대를 통과할 때 13)무대에서 회전할 때 14)등장과 퇴장(문에 대한 지식) 15)퇴장하면서 말할 때 16)상대자의 대사 끝말을 받을 때 17)목적물을 주시할 때 18)冠頭詞 19)동작없는 연기 20)대사를 기억할 때 21)공간적 무대의 연기

5. 리듬과 배우...1)배우의 매개질(신경과 감각) 2)배우의 통어된 정서 3)배우 및 울동에 대한 리듬의 훈련 4)음악과 연극 5)음악적 원리를 연기에 적용할 것 6)울동 훈련은 능력과 재료를 풍부케 한다

6. 군중의 동작...1)서정극의 군집적 연기 2)군중의 기능 3)동작의 통일 4)집합적 동작 5)대비(콘트라스트)의 동작으로 효과를 강조시킬 것 6)군

## 중과 배우 단독의 연기 7)군중의 울동 훈련

## 7. 결 론

이를 보면 연기 훈련의 거의 모든 과정이 총망라되어 있음을 알 수 있다. 홍해성은 '축지소극장'의 배우였으므로 위의 내용은 곧 그 자신이 '축지소극장'에서 습득하고 훈련한 과정이라고 볼 수 있을 것이다. '축지소극장'에서 누구로부터 어떻게 배웠는가는 분명하지 않지만, 위에 보이는 항목만으로도 우선 짐작할 수 있는 것이 이른바 '스타니슬랍스키 시스템'의 영향이다.

1927년 12월 '축지소극장'의 小山内薰이 소련의 '모스크바예술좌'의 연극을 보고 보고 돌아와 자신의 연극관을 전환하였고<sup>91)</sup> 스타니슬랍스키가 '모스크바예술좌'에서 <과량새>를 공연하기 전에 단원들에게 당부한 「スタニスラウスキイの講話」를 소개<sup>92)</sup>하고 있는 것을 보면 '축지소극장'과 '스타니슬랍스키 시스템'의 관련성을 충분히 짐작할 수 있다.

해방전 한국에서 '스타니슬랍스키 시스템'을 직접 소개하고 있는 평론은 발견되고 있지 않지만 앞에서 살펴본 유치진의 「연극독본」에서 스타니슬랍스키의 이름을 직접 거론하면서 연기에 관하여 언급하고 있는 점을 상기한다면 1930년대 '스타니슬랍스키 시스템'이 연극계에는 이미 어느 정도 알려져 있을 가능성이 크다.

홍해성이 직접 스타니슬랍스키의 이름을 거론하고 있지 않지만 '스타니슬랍스키 시스템'의 영향은 그의 글 곳곳에서 발견된다. 먼저 연기의 성격을 규정하고 있는 다음과 같은 언급을 보자.

演技의 그 根本은 人類의 象徴的 表現의 形態이다. 演技란 것은 俳優의 全有機體 - 肉體와 精神 兩 想像力과 實現力과의 調和로 말미암아 創造的 機能과 表現的 作用을 訓練하여 音調的 要素와 肉體의 運動을 審美的 變化로 劇的 演技의 全生命을 整頓함으로써 人生生活의 喜怒哀樂等を 表徴하는 것이다.<sup>93)</sup>

91) 菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未來社, 1976, 52-55쪽.

92) 小山内薰, 『演出者の手記』, 1941, 239-251쪽.

위에서 사용하고 있는 ‘상징적 표현’, ‘전유기체’, ‘상상력과 현실력의 조화’, ‘음조적 요소’, ‘육체의 운동’ 등 거의 모든 용어가 다 ‘스타니슬랍스키 시스템’과 관련되어 있다. 주지하듯이 스타니슬랍스키 이전에 배우의 훈련은 주로 인위적인 억양과 몸짓을 배우는 것으로 이루어져 있었다. 스타니슬랍스키는 이를 비판하고 무의식에 이르는 의식적 방법을 통한 ‘신체적 행동의 방법(the method of physical actions)’을 창안해 내었는데 이를 이른바 ‘스타니슬랍스키 시스템’이라고 부른다.<sup>94)</sup> 그는 심리적인 것과 신체적인 것 사이에 불가분의 관계가 있는 것을 깨닫고 논리적이며 구체적인 방법으로 신체적 행동을 만들어내는 데 도움을 주는 요소를 찾아내었는데, 이들은 ‘만약에 내가(the magic if)’, ‘주어진 상황’, ‘상상력’, ‘주의의 집중’, ‘진실과 신뢰’, ‘교감’, ‘적응’, ‘템포와 리듬’, ‘정서적 기억’, ‘초목적(super-objective)’, ‘행동의 일관된 흐름(through line of actions)’, ‘내재된 의미(sub-text)’ 등이다.

이러한 ‘스타니슬랍스키 시스템’을 고려할 때 다음과 같은 홍해성의 언급은 여러모로 이와 관련이 깊음을 알 수 있다.

演技者는 다만 한 사람만으로는 劇的表現을 하기는 어려운 것이다. 반듯이 다른 演技者와 서로 關係를 맺고 잇는 것임으로 다른 俳優는 그 俳優가 없이 劇的表現을 할 수가 없다.(1931.8.21)

自己의 마튼 役은 劇全體의 調和를 爲한 여러 役 가운데 한 토막임으로 그 範圍內에서 自己 役의 眞實한 性格을 表現함으로써 足할 것이다. 첫째 自己가 마튼 役을 解剖하여 그 役의 確實한 性格을 理解하며 洞察함으로써 自己의 役을 明確히 할 수 잇는 것이다.(…) 그럼으로 自己의 가진 役과 精神上 서로 떠남이 업는 訓練이 必要하다. 이 點에 對하여 먼저 第一步로 俳優는 恒常 精神을 集中하여야 하며 表現樣式을 잘 생각하여야 할 것이다.(1931.8.22)

93) 『동아일보』, 1931.8.19.

94) ‘스타니슬랍스키 시스템’에 대하여는 김석만 편, 『스타니슬라브스키 연극론』(이론과 실천, 1993)의 소니아 무어, 「스타니슬라브스키 시스템」을 참조할 것.

다른 俳優가 中心的 演技를 表現할 때에 이쪽에서는 自然스럽게 觀客에게 등을 若干 지고 잇슬 것이며 또한 모든 것을 停止하고 잇슬 것이다. 그러나 이와 가티 서 잇드라도 自己의 마튼 易의 心理를 忘却해서는 아니 될 것이다.(…) 下任役을 마릿슬 때는 오히려 깃버해야 할 것이다. 왜 그러나 하면 創造的 表現을 할 수가 잇슴으로써이다.(1931.8.22)

俳優는 思想 心理作用 人物 등을 表現하는데 俳優 그 自身이 材料가 되어 製作하게 되는 것이다. 俳優는 그 自身이 피아노이며 또한 그 자신이 鍵盤을 뜻게 되는 것이다. 俳優는 맞치 물에 추진 부드러운 진흙(粘土)과 가티 그 자신이 各樣各색의 模型으로 自由自在하게 塑像하며 彩色하게 된다.(1931.9.2)

俳優는 그 役으로 하여금 人間 意識의 全體를 表現시키는데 潛在해 잇는 統禦力을 움직여 表現한다. 俳優가 이 統禦力 卽 그의 神經을 支配함으로써 가장 適合하게 움직이지 안흐면 안 된다.(1931.9.3)

이렇게 ‘스타니슬랍스키 시스템’의 영향은 홍해성의 연기론의 도처에서 발견된다. 홍해성이 ‘축지소극장’에서 배우의 활동을 할 때인 1920년대 말은 아직 『배우수업』이 출간되기(미국판 1936, 러시아판 1938) 전이므로 ‘스타니슬랍스키 시스템’이 체계적으로 일본에 소개되었다고 보기는 힘들다. 그렇지만 위에서 보듯 홍해성은 의식적이든 아니든 간에 ‘스타니슬랍스키 시스템’을 근거로 한 연기론을 배웠으며, 이를 한국에 다시 전해주고 있는 것이다. 이러한 ‘스타니슬랍스키 시스템’은 위의 유치진의 擧名에서 보듯 1930년대 말에 가서야 제법 친숙해지게 된 것으로 보인다.

安英一은 「演技에 對한 覺書」(『예술』 1, 1935.1)에서 경험적인 연기론을 개진하고 있어서 주목된다. 그는 연기를 위한 참고문헌이 일본에도 없기 때문에<sup>95)</sup> 경험과 실천에서 얻은 의견을 단편적으로 종합하여 소개한다는 점을

95) 안영일 자신이 일본의 전문극단에서 연기훈련을 받지 않았기 때문에 ‘스타니슬랍스키 시스템’을 몰랐을 수도 있고, 일본에도 이때까지 뚜렷한 자료로서 ‘스타니슬랍스키 시스템’이 소개되지 않고 있었을 수도 있다.

먼저 밝힌 후 연기자의 자세에 대하여 다음과 같이 언급하고 있다.

(연기에 있어서는 연기자의 선천적, 후천적 육체적 제조건이 필요함을 밝히고) 우리는 이러한 演技者로서의 基本的 條件과 아울러 作家가 文學的 表現으로써 現實生活을 形象化하는 것과 같이 演技者는 肉體的 諸要素로 하여금 現實生活의 人間을 合理的으로 形象化할 수 있는 理解力과 觀察力 다시 말하면 ××[唯物論]의 世界觀이 必要하다.<sup>96)</sup>

연기자의 육체적 조건과 함께 유물론적 세계관을 강조하는 것은 안영일의 진보적 연극관에서 기인할 것이다. 그렇더라도 작가의 현실을 형상화할 수 있는 배우의 이해력과 관찰력을 강조하는 대목은 다분히 사실주의적 연기 지침이며, 이는 다시 ‘스타니슬랍스키 시스템’에 연관될 수 있다.

특히 다음과 같은 언급은 경험적인 습득으로 보기에는 너무나 체계적이고도 정확한 사실주의 연기 시스템이다.

이러한 觀點에서 演技者는 戲曲에 나타난 役의 現實性을 確實히 把握하여 演技者 自身이 그 人物 가운데로 들어가 새로운 境地에서 自己의 主觀的 意識을 統一시켜 綜合된 感情으로 그 人物을 表現하여야 할 것이다.

그러므로 演技는 表情 一般으로 抽象되는 것이 아니고 恒常 發展하고 있는 現實 生活의 ××[唯物論]의 觀察과 洞察으로써 그 가운데에서 具體的으로 生活內容에 規定되어 있는 表情이라든가 動作같은 새로운 「장르」를 創造하지 않으면 아니 된다.

演劇人은 舞臺相의 統一이라는 대에 力點을 두워 個人主義적 - 氣分主義, 英雄主義 - 演技와 誇張 演技를 排擊하여야 한다. 正當한 演出 판관에 依한 人物에 對하여 感情의 自己陶醉를 警戒하며 冷靜하게 客觀的으로 自己의 神經, 感情, 感覺 등으로 自己의 役을 意識的으로 統制하며 形象化하여야 한다.<sup>97)</sup>

96) 『예술』 1, 1935.1, 39쪽.

97) 위 책, 39-40쪽.

이러한 사실주의 연기 시스템은 같은 지면에 발표한 U L生の 「演技의 시스템에 對하여」에서도 강조된다. 그는 현실의 진실한 형상을 행동으로 구체화시키는 배우의 연기가 연극적 표현에서 가장 중요하며, 이 형상을 어떻게 연기할 것인가에 창조적 예술가로서의 배우의 면모가 놓인다고 전제하고, 이를 위한 창조적 시스템의 기본으로 ①普及的인 것과 個別的인 것의 統一 ②形象의 客觀性的의 確保 ③리알한 現實的의 形象과 俳優가 舞臺的의 形象으로 具體化하는 데 잇서 그 限界의 矛盾의 克服 ④典型的의 意義를 갖는 演技 ⑤演技와 習慣<sup>98)</sup> 등의 다섯 가지를 들고 있다. 이러한 기본 방침은 결국 작품의 현실과 배우의 현실, 그리고 관객의 현실을 내면적으로 통일하는<sup>99)</sup> 리얼리즘과 연관된다. 이는 “作品의 이데-와 그것이 나온 現實을 理解할 것. 全體의 이데-와 個個의 形象과의 限界를 解明할 것. 그리하여 自己主觀的의 意識을 스펙테클의 갖이고 잇는 全體인 것에 從屬식혀 그 聯關 가운데서 表現할 것. 形狀을 反映케 한 客觀的의 리알리티(生活, 思想, 情熱, 慾求 等等)를 知覺할 것. 自己와 觀客과의 聯關을 恒常 생각할 것. 그리하여 自己의 創造的인 意思를 가진 努力을 觀席에 던져 그 反映을 민속히 感知할 것”<sup>100)</sup>등으로 구체화된다.

이러한 안영일과 U L生の 언급을 보면 리얼리즘 연극을 이념으로 삼고 있던 당대 연극인들의 연기론과 이들이 형상화하고자 하였던 연기의 수준을 어느 정도는 짐작해 볼 수 있다. 비록 분명한 이론적 기틀은 보이지 않지만, 경험적으로 습득한 연기론이건 아니건 간에, 이들의 연기론은 사실주의적 연극론에 입각한 나름의 체계를 지니고 있음을 알 수 있다.<sup>101)</sup>

이 외의 연기에 관한 언급으로서 金承一의 「舞臺俳優의 演技에 對하여」(『조선중앙일보』, 1934.2.17-20)는 ‘조선연극사’, ‘이동식소형극장’, ‘신진

98) 위책, 29쪽.

99) 앞의 2장 2절에서 살펴본 박영호의 「희곡의 리얼리즘」을 참조할 것.

100) 『예술』 1, 1935.1. 291쪽.

101) 과연 이들의 연기론이 무대 위에서 직접 어떻게 실천되고 있는지가 관심사일 수 있으나 이는 당대의 공연평들을 면밀히 살펴보아야만 하는 별도의 과제여서 후고로 미룬다.

설' 등 극단의 실제 공연을 통해본 연기의 문제를 거론하고 있는 실천비평이며, 吳禎民의 「演技散語-舞臺演技의 基本問題」(『동아일보』, 1938.4.1-3)는 대화체의 글로서 실제 지금 공연되는 배우들의 연기를 통해서 몇 가지 원론적인 문제를 되짚어 보고 있다. 이 밖에도 李雄의 「明日의 舞臺人을 爲하여」(『극예술』 2, 1934.12)에서는 '무대인'[배우]이 되는 두 가지 요소로서 이해(Understand)와 육체화(Incarnation)를 들면서 공부해야 할 과목들의 항목들을 상세하게 나열하고 있으나 기초적인 언급에 지나지 않는다.

### ③ 무대장치론 및 기타

위에 언급한 연출론과 연기론을 제외하면 공연을 위한 현실적인 모색으로서의 이론적 접근은 거의 눈에 띄지 않는다. 무대장치와 무대조명에 관한 언급이 한두 편 발견되는 정도이다.

金須孝는 「新興演劇의 舞臺裝置實際」(『예술』1, 1935.1)에서 무대장치는 독립한 미술이 아니기 때문에 연출가와 긴밀히 연락하여야 한다는 원론적인 언급과 함께 ①무대장치의 구조를 먼저 결정할 것 ②各場의 조직을 如何히 할 것인가 ③감각적 요소(연출자는 무대의 정경을 如何히 상상하고 있는가) ④경제적 요건 등을 고려해야 한다고 간략히 주장하고 있다.

이에 비하면 趙宇植의 「舞臺裝置家の 態度」(『막』2, 1938.3)는 비교적 구체적이다. 그는 장치는 단순히 채색한 세트이기만 해서는 안 된다고 전제하고 다음과 같이 무대장치가의 태도에 대해 언급한다.

먼저 戲曲을 熟讀한 다음 戲曲의 內容과 呼吸 - 原作者의 意圖 - 를 생각하고 衣裳, 小道具, 照明, 觀客에 對한 視覺 - 演出者의 플랜 - 時間을 잘考慮한 다음 舞臺裝置의 플랜을 만들어야 한다.

舞臺裝置는 舞臺機構를 살리며 演出과는 떨어지지 못할 關係를 가지고 있어야 한다. 舞臺裝置는 脚本대로 圖式的인 製圖만을 가져서는 못쓴다.

演出家の 플랜과 가치 그 意圖를 살리며 提供해 준 舞臺機構 속에서 自己가 가진 藝術的 慾望을 可能한 表現手段으로써 創出하지 안하면 안 된다. 裝置家

는 舞臺의 形象을 創出하는 데 큰 責任이 있다. 한 演劇의 內容을 明確하게 하며 演技의 空間 視覺的 表現力을 強調치 않으면 안 된다. 그리고 舞臺裝置는 演劇에 不必要한 한 가지 裝飾繪畫가 되어서는 못쓴다. 그대로 舞臺面에 나타나고 「셋트」로만 가리워지게 하는 것이 우리들의 일은 아니다. 指示된 空間, 이것을 充分히 생각하고 일하지 않으면 안될 것이다.<sup>102)</sup>

회곡을 통해서 작가의 의도를 이해하고, 연출가의 플랜을 고려하여 무대적 형상을 창조하는 일이 무대장치가의 역할로서, 무대장치는 연극의 내용을 명확하게 하며 연기의 공간을 고려한 시각적 표현이 되어야만 한다. 이러한 논지의 윗글은 간략하면서도 구체적인 무대장치의 요체를 잘 표현하고 있다.

조명에 관한 언급은 朴義遠의 「舞臺照明이란」(『막』3, 1939.6)이 유일하다. 그는 조명의 역할에 대하여 “舞臺裝置, 人物 기타 物的 形態와 그들이 갖는 색채 우에 敏感한 創意性을 갖고 蒸溜된 現實性을 齎來함으로써 演劇的 霧圍氣를 助成함이 아니면 안된다”<sup>103)</sup>고 언급한 후 조명기구들의 종류와 기능을 간략히 설명하고 있다.

이 밖에도 朴容九는 「緒論的인 音樂劇論」(『막』3, 1939.6)에서 음악극은 ‘오페라’의 그릇된 미학에 중지부를 찍고 연극과 음악의 상호삼투작용의 결과로 생겨난 독립된 장르라고 소개하고는 오페라에서 음악극으로 발전해 오는 과정을 간단히 설명하고 있다. 이 글은 비록 개괄적인 짧은 글이지만 우리나라 최초의 음악극론이라는 점에서 의의를 지닌다.

이상의 무대예술론을 종합해 볼 때, 이러한 논의들이 주로 1930년대 후반 일본에서 활동하다가 귀국한 신진 연극인들에 의하여 언급되고 있음을 알 수 있다. 이는 연극미학의 담당자들이 종래의 자연발생적인 경험론적 연극인들로부터 본격적인 연극 수업을 받고 국내에 등장하는 전문 연극인들로 세대교체되고 있음을 의미한다. 이는 곧 1930년대 후반 한국연극의 무대 미학의 수준이 전단계보다 한 차원 더 높아졌다는 사실의 방증이 되며, 이들이

102) 『막』 2, 1938.3, 22쪽.

103) 『막』 3, 1939.6, 7쪽.

또한 해방직후의 한국연극계의 주역으로 활동한다는 점을 고려한다면, 이들에 의해서 주창된 무대예술론은 당대를 대표하는 최고의 수준이라고 보아도 큰 무리가 없을 것이다.

#### 4. 결 론

본고는 1920-30년대의 연극비평을 희곡론과 연극론을 중심으로 그 전개 양상과 이론적 수준 그리고 연극사적 위상을 검토하여 본 시도이다. 종래 한국근대연극비평에 대한 연구는 많지 않은 성과이면서도 주로 연극운동론의 관심에서 다루어져 왔다. 이에 본고에서는 그동안 거의 언급이 없었던 1920-30년대의 이론비평의 자료를 점검하여 그 비평사적 맥락을 파악하려 하였다. 그리하여 희곡론에서 희곡개론과 희곡창작론 등을 통한 원론적인 측면과 당대의 문예비평사적 맥락과 연관되는 리얼리즘의 의미를 파악해 보았으며, 연극론에서는 연극본질론, 연극의 기원과 형식 등의 연극원론과 실제 공연과 관련된 연출론, 연기론, 무대장치론 등의 무대예술론을 함께 살펴 보았다.

비록 풍부하지 않은 이론비평의 자료들이지만 이들 비평들은 모두 나름대로의 연극비평사적 의의를 지니고 있는 바 이를 정리하면 다음과 같다. 먼저 희곡론에 있어서는 희곡이 지닌 장르적 특성 즉 문학성과 공연성을 동시에 지닌 이중적 존재 형식으로서의 희곡에 대한 인식이 분명하여, 이러한 인식을 토대로 한 연극 제작의 실제적인 면까지에 그 관심이 미치고 있었다. 이 과정에서 외국의 이론을 무리하게 적용하여 논리적 준거로 삼으려는 시도도 간혹 발견되지만, 이는 나름대로 한국의 현실에서 연극발전을 도모하고자 하는 연극인들의 자기 모색의 흔적으로 보아 의의를 지닌다.

연극론에 있어서는 전반적으로 희곡론의 경우보다 활발한 이론적 모색이 우선 눈에 띈다. 연극의 본질로서 연극이 지닌 종합예술적인 성격을 공통적으로 강조하고 있는데, 특히 무대(배우)와 관객과의 상호작용으로 연극의 본

질을 파악하고 있는 일부의 논의들은 현대극 이론에서 언급하고 있는 내용에 조금도 손색이 없는 뚜렷한 장르적 인식을 보여 주고 있다. 이 밖에 무대 공연과 관계된 연출론과 연기론에 있어서는 사실주의적 연극론에 근거한 뚜렷한 방법론을 공통적으로 지니고 있는 점이 무엇보다도 주목되며, 특히 일부의 비평에서는 독창적인 문제제기까지 이루어지고 있어서 1930년대 후반의 연극론의 수준이 매우 높이 도달해 있음을 알 수 있다.

공통적으로는 1930년대 중반 이후 이러한 이론적 접근이 활발해지고 있는데, 주로 일본에서 본격적인 연극수업을 마친 후 귀국한 신진연극인들에 의해 무대 공연과 관련된 논의들이 거론되고 있는 점이 특히 주목된다. 이는 연극 활동 주체들의 세대교체와 관련한 의의와 함께, 이들에 의해서 이후의 연극사가 주도되는 점을 고려한다면, 이들이 개진하고 있는 이론이 당대 최고의 수준을 보여준다고 할 수 있는 점으로서 연극사적 의의가 매우 크다고 할 수 있다.

본고의 이러한 고찰은 당대 연극작품에 대한 공연평과 연극운동론을 동시에 고려하지 않은 것이어서 일면적인 시각만을 드러낸 한계를 지닐 수도 있다. 결국 한국근대연극비평사는 이러한 연극운동론과 공연비평, 이론비평을 함께 검토하고 여기에 작가론과 작품론, 그리고 비교연극학적 과제까지 수행한 뒤라야 그 온전한 모습을 드러낼 수 있을 것이다. 그러한 의미에서 본고는 이를 위한 예비적 고찰에 지나지 않는다. 부족한 점들은 후고로 미룬다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『東亞日報』, 『朝鮮日報』, 『朝鮮中央日報』, 『中央日報』 등 신문과 잡지.  
梁承國 編, 『韓國近代演劇映畫批評資料集』(영인본 전 17권), 태동, 1991.  
早稻田大學 演劇博物館 編, 『演劇百科大事典』, 平凡社, 1990.  
渥美清太郎, 『日本演劇辭典』, 新大衆社, 1944.  
Phyllis Hartnoll, (ed.) The Oxford Companion to the Theatre, The Oxford University Press, 1967.

### 2. 저서

- 고승길 편역, 『현대연극의 이론』, 대광문화사, 1987.  
김석만 편, 『스타니슬라브스키 연극론』, 이론과 실천, 1993.  
金允植, 『韓國近代文藝批評史研究』, 일지사, 1974.  
徐淵旻, 『韓國近代戲曲史研究』, 고려대출판부, 1982.  
申定玉, 『韓國新劇과 西洋演劇』, 새문사, 1994.  
李杜鉉, 『韓國新劇史研究』, 서울대출판부, 1981.  
菅井幸雄, 『築地小劇場』, 未來社, 1976.  
\_\_\_\_\_, 『近代日本演劇論爭史』, 未來社, 1979.  
大笹吉雄, 『日本現代演劇史』 1~3, 白水社, 1986.  
小山内薫, 『芝居入門』, プラトン社, 1924.  
\_\_\_\_\_, 『演出者の手記』, 流林堂書店, 1941.

버나드 휴이트, 정진수 역, 『현대연극의 사조』, 흥성사, 1983.

- 윌리스 마틴(김문현 역), 『소설이론의 역사』, 현대소설사, 1991.  
 테오도르 생크(김문환 역), 『연극미학』, 서광사, 1987.  
 프라이탁(임수택, 김광요 역), 『드라마의 기법』, 청록출판사, 1992.  
 필리스 하트놀, 심우성 역, 『연극의 역사』, 동문선, 1990.  
 Lucacs, G., The historical Novel, Penguin, 1976.  
 Segel, Harold, B., Twentieth-Century Russian Drama, Columbia University Press, 1979.  
 Styan, J.L., Modern Drama in Theory and Practice 1~3, Cambridge Univ.Press, 1981.  
 \_\_\_\_\_, The Elements of Drama, Cambridge Univ. Press, 1982.  
 Tennyson, G. B., An Introduction to Drama, Holt Rinehart and Winston, 1967.

### 3. 논문

- 金挽秀, 「1930년대 연극운동연구」, 서울대대학원, 1989.  
 金美都, 「1930년대 韓國戲曲의 類型에 關한 研究」, 고려대대학원, 1993.6.  
 金性希, 「1930년대 演劇論에 대하여」, 『韓國演劇學』 3, 대광출판사, 1989.  
 박영정, 「한국 근대희극의 사적 연구」, 건국대대학원, 1991.  
 \_\_\_\_\_, 「일제강점기 재일본 조선인 연극운동연구」, 『한국극예술연구』 3, 1993.3.  
 신아영, 「1930년대 前半期 연극론연구」, 『한국극예술연구』 1, 태동, 1991.  
 안민수, 「연출기능의 변천」, 『연극학보』 20, 동국대연극영화학과, 1989.  
 양승국, 「1930년대 연극대중화론 연구」, 『관악어문연구』 13, 1988.12.  
 \_\_\_\_\_, 「1920년대 신파극신극논쟁연구」, 『한국극예술연구』 2, 1992.3.  
 \_\_\_\_\_, 「1920-30년대 연극운동론 연구」, 서울대박사학위논문, 1992.8.  
 \_\_\_\_\_, 「1930년대 유치진의 연극비평연구」, 『한국극예술연구』 3, 1993.3.